

مستويات تلقي
النص الأدبي
حسين أحمد بن عائشة
دار جرير
للنشر والتوزيع
www.darjareer.com

مستويات تلقي النص الأدبي

(رحلة السندباد البحري الأولى – نموذجاً)

مستويات تلقي النص الأدبي: رحلة السندباد البحري الاولى نموذجاً

حسين احمد بن عائشة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2011/10/3762)

رقم التصنيف : 810.9

الواصفات:/النقد الأدبي // التحليل الأدبي//

الطبعة الأولى 1433هـ - 2012م

دار جرير للنشر والتوزيع

عمّان - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري

هاتف : 4651650 - فاكس : 4643105 6 962+

ص . ب . : 367 عمّان 11118 الأردن

www.darjareer.com- E-mail: dar_jareer@hotmail.com

ISBN 978- 9957 - 38 - 245-2 ردمك

مستويات تلقي النص الأدبي

(رحلة السندباد البحري الأولى - نموذجاً)

الأستـاذ

حسيـن أحمد بن عائشـة

الطبعة الأولى

1433 هـ - 2012 م



شكر وتقدير

يسعدني أن أعبر عن خالص شكري وتقديري وعظيم امتناننا لأستاذنا الفاضل أ.د.عبد الواحد شريفي الذي شرفنا برعاية هذا البحث منذ البداية، فلقد وجدناه أستاذا كريما وقديرا، حيث كان يرجع إليه الفضل في تطور هذا البحث على الرغم من تعدد أشغاله.

كما لا يسعني أن أنوه أيضا بأستاذي د.عز الدين المخزومي –دام حفظه– الذي زرع فينا روح الجدية والمثابرة، وما قدمه إليّ من جهد وعون أثناء قيامي بهذا البحث.

كما لا أنسى أن أوجه شكري الجزيل إلى أستاذي خليل نصر الدين الذي كان يمدني بنصائحه المفيدة، ويزيل عني العقبات التي كانت تعترض طريقي نحو إنجاز هذا العمل.

وإلى كل الأساتذة الأفاضل الذين لا يتسع المقام لذكرهم وساهموا في تكويني وإمدادي ببعض المصادر والمراجع.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب

حسين

الإهداء

إلى أمي الحنون التي فقدتها مراهقا فأرجو لها الرحمة الواسعة.

وإلى أبي الذي سهر على تربيتي و علمني معنى الحياة.

وإلى زوجتي التي وفرت لي كل ما أطلبه منها لإنجاز هذا البحث.

إلى أبنائي : محمد أسامة

إيمان

ياسين

وإلى جميع أفراد الأسرة الذين شجعوني على مواصلة العمل من أجل إتمام هذا البحث.

أهدي لهم جميعا باكورة أعمالي عربون محبة ووفاء وتقدير.

حسين

الفهرس

الفصل الأول

مفهوم التلقـــي

الفصل الثاني

المستوى التأويلي

الفصل الثالث

المستوى اللساني الوصفي

الفصل الرابع

المستوى الوظيفي لتلقي الحكاية

المقدمة

إن أصعب مرحلة يمر بها الدارس هي مشكلة اختيار الموضوع، ورسم أبعاده وتوضيح أفكاره، وجمع كل مصادره ومراجعه، لكن ثمة سؤال كثيرا ما كان يراودني هو لماذا تتعدد القراءات حول النص الأدبي ؟ ولما تختلف المناهج فيما بينها في تعاملها معه رغم تميز النص بأدبيته ؟ وما السبب في تعدد واختلاف الطرائق والوسائل الإجرائية المستعملة في عملية تلقي النص الأدبي ؟ وهناك سؤال مركزي يجب أن يطرح هو : لماذا يظل النص الأدبي في عالمنا العربي ضحية الطرائق البالية التي تقتل النص وتسكته، خاصة في منظومتنا التربوية التي مازالت تعتمد على تكديس المعلومات وحشوها، بدلا من صقلها وتوجيهها نحو الاستفادة من النظريات والمناهج الحديثة ؟

كل هذه الأسئلة دفعتني إلى اختيار الموضوع، وإلى رسم خطته، وتوضيح منهجه. وقبل الشروع في كتابة البحث، رأيت أنه من الضروري التطرق إلى علم النص الذي أصبح بؤرة حديث النقاد، على اختلاف مناهلهم العلمية، ومستوياتهم الثقافية، واتجاهاتهم الأدبية. والتحدث عن النص يجرنا هو الآخر إلى الحديث عن المتلقي بوصفه منتجا ومبدعا، على أساس أن النص وجد ليقرأ، والقراءة بدورها لن تتحقق أو تتأسس إلا بوجود النص. وبناء على هذه المقولة، شرعت في طرح بعض الإشكالات منها: ما المقصود بالنص؟ ومتى يكون النص نصا أدبيا؟ وكيف نتلقاه ؟ أنتلقاه من الداخل أم من الخارج ؟ بمعنى آخر ما هي نظرياته ومستوياته المختلفة التي يجب أن نتلقاه بها ؟ أين يكمن مستواه السطحي ؟ وكيف نعبر من هذا الأخير إلى مستواه العميق ؟

انطلاقا من هذه الإشكالات كان إقبالي على هذا الموضوع الذي يستحق الدراسة والتمحيص. إذ الطريق نحو كتابته لم تكن هينة، بل عسيرة في مجملها، نظرا لقلة المصادر والمراجع المتخصصة في هذا المجال من جهة، ولتشتت معلوماته من جهة أخرى.

وعلى الرغم من ذلك فكل شيء بدا لي هينا، لتوفر الارادة القوية، فشرعت أتصل بأساتذتي لأستشيرهم في بعض الأفكار المقترحة، ولأستفسرهم عن بعض القضايا العلمية الغامضة، فكانوا لا يبخلون علي بنصائحهم وإرشاداتهم القيمة. كما أنني خصصت بعض أوقاتي لزيارة المعارض التي كانت تقام هنا وهناك، سواء في وهران أو في الجزائر العاصمة إلى جانب ذلك اتصالاتي ببعض المراكز الثقافية العربية، التي كان لها الفضل في إمدادي ببعض الكتب والمراجع، وأخص بالذكر النادي الثقافي بجدة، ومركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية بالرياض اللذين فتحا لي المجال واسعا للبحث والدراسة، وكذلك زياراتي لبعض الجامعات العربية والفرنسية أذكر منها على وجه الخصوص جامعة الرباط وتونس، ومعهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، وجامعة "أيكس أوبروفونس" بمرسيليا وجامعة ليون. كل هذه الزيارات سهلت علي جمع المادة وخوض غمار الموضوع الذي كان يبدو لي شائكا في البداية.

ومن الأسباب التي دفعتني نحو اختيار هذا الموضوع، افتقارُ الساحة النقدية العربية لمراجع ومصادر تتحدث في ميدان "علم النص" على المستويين النظري والتطبيقي، فجلها لا يتعدى دراسة البنية اللغوية للجملة أو الكلمة لمعرفة دلالتها الصوتية والصرفية والبلاغية. أضف إلى ذلك أن معظمها كان يقتصر في المجال التطبيقي على الشعر أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى. لكن هذا لا ينفي وجودَ حركة نقدية علمية، قام بها بعض النقاد في العالم العربي، محاولة منهم في بناء نهضة فكرية وأدبية، ساهمت ومازالت تساهم في تأسيس "علم النص" وفي كيفية تلقيه بمناهج مختلفة. وأذكر منهم على سبيل المثال د.يمنى العيد في كتبها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" و "معرفة النص" و "فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب" ود.عبد الملك مرتاض في كتبه، "النص الأدبي من أين وإلى أين ؟" و "تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" و "ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد" ود.صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" ود.محمد خطابي في كتابه "لسانيات النص" ود.محمد مفتاح في كتابيه "دينامية النص" و "تحليل الخطاب الشعري لاستراتيجية التناص" و د.سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ".

أما فيما يخص الأسباب التي دفعتني إلى اختيار النص الاجرائي " السندباد البحري" فكان ذلك بسبب ارتباط هذا النص بالتراث من ناحية، ولحبي الشديد لهذه الحكايات وتأثري بها منذ أن كنت طفلا في المدرسة من ناحية أخرى. والسبب الثاني كان يرجع لشهرة كتاب " ألف ليلة وليلة" العالمية، وتأثيره في الأدب الأوربي. والسبب الثالث هو ربط الأصالة بالمعاصرة، فوجود أحدهما يستلزم وجود الآخر، حيث لا يمكن للماضي أن يتصارع مع الحاضر أو ينفصلا عن بعضهما.

أما بالنسبة للأهداف التي أتوخاها من تحقيق هذا البحث هي:

أ- إحياء التراث العربي القديم.

ب- إدراك مدى تجاوب النص العربي السردي للنظريات النقدية الحديثة.

ج- المساهمة في إثراء العملية النقدية ببلادنا بغية سد الفراغ الذي تعاني منه الساحة النقدية.

د- وجوب التفتح على ثقافة الآخر، وعدم غلق باب الحوار لتتحقق عملية الاستفادة والإفادة، فالثقافة هي أخذ وعطاء، والحضارة بدون حوار أو ثقافة مآلها الزوال والاندثار.

أما بالنسبة للمصطلحات التي ركز عليها البحث في قسميه النظري والتطبيقي، فإنه قد اقتصر في مجاله اللغوي على مصطلحات لسانيات النص، أما في مجاله التأويلي فقد وظفت مصطلحات نظرية التلقي التي استعملها كل من "آيزر" و " ياوس" إلى جانب المصطلحات الوظيفية التي استعملها " غريماس" في تحليل النص السردي.

ولئن اهتممت بهذه المصطلحات فذلك لأهميتها في تلقي النص الأدبي من ناحية، وفي مختلف الدراسات والبحوث العلمية مثل علم النفس وعلم الاجتماع اللسانيين، والمنطق وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. وغيرها من العلوم الحديثة.

وإزالة لكل إشكال وغموض، اقتضت طبيعة الموضوع أن أقسمه إلى مقدمة وتمهيد وأربع فصول وخاتمة.

في المقدمة: طرحت إشكالية البحث، ثم بينت فيها مختلف الصعوبات التي واجهتها مع ذكر الأسباب التي دفعتني لإنجازه ومتطرقا بعدها إلى توضيح الأهداف التي أتوخاها منه.

وفي الفصل الأول تطرقت إلى مفهوم التلقي عند الشكلانيين الروس الذين اهتموا بالملامح اللغوية، وعرفوا النص الأدبي، وبعدها انتقلت إلى شرح نظرية التلقي فذكرت أهم مؤسسيها الذين ساهموا في وضع مصطلحاتها الخاصة.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ : "المستوى التأويلي" فقد بدأت فيه بتوضيح علم الفينومينولوجيا وفن التأويل، شارحا وذاكرا لأنواعهما، ومبينا الفرق بين التأويل وفن التأويل، ودلالة هذا الأخير في الفكر العربي، موضحا الأسس التي يقوم عليها هذا الفن. واعتمدت في نهاية هذا الفصل الجانب التطبيقي، وفيه شرعت استنطق النص وأحاوره عبر مختلف فضاءاته، وفراغاته وأبعاده لأصل بذلك إلى بنيته العميقة.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ "المستوى اللساني الوصفي" ركزت فيه على ثلاثة جوانب أساسية، ذكرت في الأول الجانب الوصفي مبرزا فيه مختلف الوسائل اللغوية المعتمدة، منها ظاهرة الاتساق وأدواته المختلفة أما الجانب الثاني فقد تمحور حول لسانيات الخطاب، فبينت محاوره الأساسية المتمثلة في محور التواصل، ومحور تحديد الوظائف عند "جاكبسون" ثم تناولت مبادئ انسجام الخطاب، ووضحت عملياته المتباينة.

والجانب الثالث خصص للمجال التطبيقي الذي ارتكز على عنصرين أساسيين هما الاتساق النحوي والمعجمي الخاص بالنص السندبادي.

في الفصل الرابع – والأخير- الموسوم بـ" المستوى الوظيفي لتلقي الحكاية" تطرقت إلى المستوى السطحي موضحا أهم المصطلحات التي يعتمد عليها الخطاب السردي، مبينا كيفية توزيعها وتطورها عبر الحكي.

ثم يليه المستوى العميق، الذي يفرض علينا تقطيع النص إلى وحدات دلالية صغرى تشتمل على المقومات المتضمنة لمبدأ الثنائيات المتقابلة والمختلفة بين الألفاظ، وكذلك المقومات السياقية التي تهتم بدراسة التراكيب اللغوية المجازية. وقد ختمت هذا الفصل بمبحث تطبيقي ركزت فيه على المستوى السطحي للنص السندبادي، فدرست

البنية الرئيسية المسيطرة فيه، ثم تطرقت إلى الفنيات السردية والجماليات الموظفة في الحكايات الليلية.

وفي الأخير لجأت إلى الخاتمة التي سجلت فيها جملة من الاستنتاجات التي استنبطتها أثناء كتابة هذا البحث راعيت فيها الترقيم والاختصار والدقة والوضوح.

ثم ذيلت البحث ببعض الملاحق، فالملحق الأول كان خاصا بالحكايات السندبادية التي اعتمدت عليها في المجال الإجرائي. أما الملحق الثاني فضم مختلف المصطلحات الواردة في البحث باللغتين (العربية والفرنسية)، ثم يلي هذا الملحق قائمة المصادر والمراجع وبعدها فهرست المحتوى الذي جمعت فيه عناوين الفصول.

وأخيرا، أرجو أن أكون قد وفقت في بحثي هذا، بإضافة لبنة إلى صرح الدراسات النقدية عندنا.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

مفهوم التلقي

1- المؤثرات والإرهاصات
2- بنيــوية بــراغ .
أ- نظرة البنيويين للــفن .
ب-البعد الإجتماعي
ج- سوسيولوجيــا الأدب.
د- التلقي والتاريخ
3- دور النص في تحديد قيمة الأدب
ج- التلقي والفلسفة الظاهراتية.
د- نظرية التلقـــــي.
1- مفهومـــــــها .
2- المفــاهيم الإجرائية لنظريات التلقي.
3 - المبادئ الإجرائية لعملية التلقي.
و - الكتابة و التلقي عند هانس روبرت ياوس.
ي - سيرورة القراءة عند وولفكانك آيزر.

الفصل الأول .

مـــفهوم التـــلقي

نظرا لما يشكله النص من بؤرة اختلاف بين النقاد والذين يرى فريق منهم أن النص لا يدرس إلا من خلال حياة الأديب، وأنه صورة طبق الأصل لتلك المؤثرات الاجتماعية والنفسية والتاريخية والسياسية التي عاشها الكاتب وتفاعل معها، فإن الفريق الآخر يرى ضرورة الفصل بينهما، ملغيا بذلك العلاقة بين العمل وصاحبه، على أساس أن النص بنية مستقلة عن ذاتية الأديب. وعلى إثر هذا الخلاف بين الفريقين جاءت نظرية التلقي التي أسستها مدرسة "كونستانس" الألمانية لتملأ هذا الفراغ معتبرة أن إدراج المتلقي ضمن العملية الإبداعية طرف أساسي وضروري في تقييم الإنتاج الأدبي.

وترى أيضا أن عملية تلقي النص ليست فعلا استهلاكيا، بل هي مرحلة ضرورية لإتمام العمل الأدبي.

ولمزيد من التوضيح والتفصيل، إرتأينا أن نخصص هذا المبحث الذي يتحدث عن مفهوم هذه النظرية، وعن الأسس والمبادئ الإجرائية التي اعتمد عليها منهجها في التعامل مع النص الأدبي.

المؤثرات والإرهاصات:

قبل التحدث في نظرية التلقي، فإنه يتعين علينا التحدث عن المؤثرات والارهاصات التي ساهمت في توليدها وفي تأسيس مفاهيمها الإجرائية وهي:

1- الشكلانية الروسية:

لقد اعتنى الشكلانيون الروس بالملامح اللغوية للنصوص، كما اعتنت بها البنيوية الفرنسية وأنهم توسعوا في مفهوم الشكل الذي جعلوه يقوم على الإدراك الجمالي، وساهموا في تأسيس طريقة حديثه في التفسير لمختلف الأعمال الأدبية وكان لامتداد البنيوية من "موسكو" إلى باريس أثره الفعال على أصحاب نظرية التلقي الألمان

المحدثين. وهي المفاهيم التي اعتمدت عليها المدرسة الشكلانية في دراستها للعمل الأدبي، وتتمثل في:-

أ- الإدراك والأداة :

و إن الانتقال من علاقة المؤلف بالنص إلى علاقة النص بالقارئ، كانت قد ظهرت في أعمال "فكتور شكلو فسكي" "Shklovski ، Viktor" التي هاجم فيها "الكسندر بوتبنيا" "Potebnia Alexander" حيث قال في عبارته المشهورة "الفن هو التفكير بالصور"[1] حيث أن "شكلو فسكي" لا يعتبر الصورة عنصرا مكونا للأدب، بل هي أداة من أدوات الشعرية الكثيرة التي تستعمل لترفع من قيمة التأثير، وممارسة البحث أو الدراسة، لأي عمل فني، لا تستلزم البدء بالرموز أو الاستعمالات كوسائل لإحداث التأثير، وإنما ينبغي البدء بالقوانين العامة للإدراك "وعندما يبحث المرء في الفن، فلا ينبغي له أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة التي هي آلات لإحداث التأثير، بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك"[2] .

والإدراك يكون عاديا في أول الأمر، ثم يصبح بعد ذلك مألوفا وآليا، إذا كان الارتباط بلغة النص عملية مستمرة . ومن هذا المنطلق يصبح المتلقي له دور بالغ الأهمية، أي أن هذا الأخير، هو الذي يحدد الميزة الفنية للعمل، فإن الأشياء التي تم إدراكها في النص، على أنها ظرفية، وانحرافات عن المدركات العادية، هي ما يمكن وصفه "بالفنية". مما ينتج عن ذلك أن الإدراك والتلقي عاملان مكونان للفن. ومن هنا يصبح الإدراك،وليس الإبداع ويصبح التلقي، وليس الإنتاج، هما العنصران المكونان للفن. وبمعنى آخر نستطيع القول بأن هناك انتقال من سلطة النص إلى سلطة القارئ، فليس العمل الأدبي هو الذي يملي عناصره وأدواته على القارئ، بل هذا الأخير باستطاعته أن يكشف هذه الأدوات بواسطة عملية الإدراك التي تمكنه من استنطاق المعنى.

(1) - روبلت هولب- نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل ، النادي الثقافي ـ جدة 1994 ط1 ، ص 72 .

(2) - م.ن. ص 73.

وبناء على هذه القاعدة الأساسية فقد ساهم الشكلانيون الأوائل، في إيجاد "الأداة" التي تعتبر عنصرا أساسيا في التحليل الأدبي "لأن الأداة هي الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء، فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنياً"[3]

وعلى هذا استعمل "رومان جاكبسون" هذا المفهوم، ضمن عملية التفسير الأدبي في محاضرة ألقاها سنة 1919م، عن الشعر الروسي، حيث يرى فيها أن موضوع البحث الأدبي، ليس هو الأدب بل الأدبية "Littérarité" أي الميزة التي يتميز بها العمل الأدبي عن غيره، وهذه الأدبية لا يمكن إدراكها إلا بواسطة "الأداة"، لذا أصبح من الضروري العناية بها في العملية النقدية "ولما كان موضوع البحث الأدبي ليس هو الأدب، بل الأدبية ـ أي الخاصية التي تجعل العمل أدبيا، ولما كانت الأدبية تحدد بالأدوات، فلا مفر من الانتهاء إلى أن العناية بالأداة هي مهمة النقد."[4]

وقد اختلف الشكلانيون في مفهوم الأداة وتطبيقه، فهو يعني عند "جاكبسون" التوازن والمقارنة والاستعارة وغيرها من السمات اللغوية. بينما عند "إيكنباوم" "Eikhenbam" في تحليله للمعطف "لجوجول" يعني به شكل الكتابة الذي يتحقق في الأسلوب "اتجاها" نحو "الحديث الشفاهي" قصد معرفة طابع الربط بين الأدوات المفردة[5].

في حين أن "يوري تنياتوف" "Juri Tynianov" يرى أن الأداة ينعدم دورها إذا جردت من وظيفتها الأساسية المتمثلة في عملية التطور الأدبي. [5]

ووجود هذه الاستعمالات المتعددة لدى رواد المدرسة الشكلانية – في رأينا – يدفع إلى توفر عوامل ثلاثة تساهم في الربط لتحقيق مصطلح الأداة وهي:

1- اعتبار الأداة عنصرا شكليا يتمثل في طريقة بناء العمل الفني دون التركيز على المحتوى.

2- مراعاة وظيفة الأداة، ودلالتها الخلفية، ولا ينبغي النظر إليها على أساس أنها وسيلة مجردة سواء أكانت لغة أم تقليدا أدبيا.

---

[3] – م.س. ص 73.

[4] – م.ن .ص 73.

[5] م.ن . ص 74 .

3- اعتبارها همزة وصل بين النص والقارئ لملء الفجوة بينهما، ومحققة لقيمة العمل الأدبي ولموضوعه الجمالي الأصيل.

ب- أما المصطلح الثالث الذي جاءت به المدرسة الشكلية:

وتأثرت به نظرية التلقي هو مصطلح التغريب "Défamiliarization" الذي يكون من القارئ والنص، عن طريق إبعاد الشيء عن حقله الإدراكي العادي، ويعد بذلك عنصرا تأسيسيا في الفن "لأن أداة هذا الأخير" هي أداة "تغريب" الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعبا، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بد من إطالتها »[6]

ويضرب "شلو فسكي" أمثلة عن هذه الأداة، كان قد استقاها من "تولستوي"، حيث أن هذا الأخير في روايته "كلستومر" "klostomer" ليشير بذلك إلى اتهامه للملكية الخاصة يعطي للحصان بأن يقوم بدور الراوي ، متهما الملكية الخاصة، وفي روايته الأخرى "الحرب والسلام" يصور فيها المعارك تصويرا غريبا يريد من وراء ذلك تعميق الإدارك، على أن الحرب شيء لا يطاق وأنها عدوة الإنسان متى كانت، وحيثما وجدت، وفي اعتقادنا أن التغريب عند الشكلانيين يقوم بوظيفتين رئيسيتين في العمل الأدبي هما:

1- أنه يلقي الضوء مع باقي الأدوات الأخرى على الأعراف اللغوية والاجتماعية ليضطر القارئ على رؤيتها في ضوء جديد ونقدي.

2- يلفت نظر القارئ، ويرغمه على تجاهل التصنيفات الاجتماعية، لينظر إلى التغريب، باعتباره عنصرا من عناصر الفن. وما يمكننا أن نستنتجه، في مجال نظرية التلقي أيضا، هو أن "شلو فسكي" يعمل على إعداد مكون أولي من مكونات العمل التراثي، ويظل التغريب يشكل عاملا تنسيقيا بين القارئ والنص، وإن كان المؤلف يرمي من ورائه إلى تحقيق أهداف عملية أو إدراكية، فهو يظل عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فنا.

---

[6] - م.س. ص 77 .

جـ-التواصل التاريخي شرط في حدوث عملية التطور الأدبي:

وفي نظرنا أن ما يطرأ على الفن من تحولات وتغيرات يكون عن طريق رفض الأشكال الفنية المعاصرة، فينتج عن ذلك ثورة فنية دائمة، فتعاقب الأجيال والمدارس التي تريد كل منها استبدال التقنيات البالية، بمبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة. وهذه الثورة على كل ما هو قديم، لا تعني إلغاء الاستمرارية التاريخية، فأي حركة أدبية جديدة تحتوي مبادئها على مؤثرات منسية ترسبت فيها في الماضي، "تستدعي تقدم التواصل التاريخي "إن التشكيلة الجديدة لا تكون في العادة مجرد مثال لإحياء شكل أقدم، ولكنها تنطوي على حضور للملامح (وإن كان لها دور ثانوي) موروثة عن أسلافها المتوجين" [7]. ففكرة التطور لا تعني قطع الصلة بين القديم والجديد، بل تعني الربط بينهما ضمن إطار فكرة التواصل الأدبي.

لكن "تنيانوف" ساهم هو الآخر في وضع نظرية التاريخ الأدبي، حيث احتفظ بفكرة التجديد الشكلي لأنه يعتبر عنصرا حاسما في هذه النظرية من جهة، وفي الطبيعة الجوهرية للعملية في مجملها من جهة أخرى. ففي سنة 1929 يصدر مقالا عن الثورة الأدبية يتضمن موضوعين ينقد فيهما نظرية "شكلو فسكي"، الموضوع الأول منها، يرتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية، وأبرز من خلال ذلك مفهوم التطور الذي يتجلى في "إحلال نظام مكان آخر"، كما يفرق في الموضوع نفسه بين الذاتية، والوظائف المتزامنة فالأولى تعني العلاقات المتبادلة بين الوظائف في نوع أدبي ما .

والثانية يقصد بها تلك العلاقة المتبادلة بين الوظائف في عمل مفرد، كما استطاع أن يوضح أكثر في هذا الموضوع "ألوان الصراعات المختلفة، والاحالات والتشوهات وأنواع المحاكاة الساخرة التي تقوم بتشخيص ما يحدث من تحولات على التقنية الفنية" [8]

---

[7] – م.س ص 82 .

[8] – انظر م.س ص 83.

أما الموضوع الثاني فهو ما ينتج عن هذا المسار الوظيفي، والمتعلق بمصطلح "السائد" DOMINANT وهو يرصد العنصر أو جملة العناصر التي تحمل الصدارة في عمل واحد أو خلال حقبة بعينها والنظر في عملية التعاقب في التاريخ الأدبي، على أن تحمل مجموعة من العناصر السائدة مكان آخر وبصفة مستمرة لكن العناصر المغيرة لا تلقى نهائيا في النوع الأدبي، بل تتولى حتى تعود بشكل جديد "ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي، على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع، ولكنها بالأحرى تتراوح إلى الخليقة لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب"[9] .

وهذا القول إن دل على شيء فإنما يدل على أن عملية التواصل الأدبي ترفض فكرة الإقصاء والصراع بين القديم والجديد، وأنها ستظل موجودة طالما تمسك النص بعناصره الفنية التي تحفظ بقاءه وتؤكد على حياته واستمراره، فالجميل سيظل جميلا مهما تعدد النص وتنوع عبر الزمان والمكان.

2- بنيوية براغ:

من أهم منظري مدرسة براغ البنيوية هو "جان موكاروفسكي" الذي أصبح عمله التنظيري قد شكل اهتماما كبيرا خلال أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات في الفترة ما بين 1967م و1974 م، حيث ترجم الكثير من أعماله، مما جعلها محل نقاش واسع، وأنه كلما ذكرت نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا، إلا وكانت الإشارة إلى "موكاروفسكي" في الغالب أمرا محتوما وتتضح رؤيته أكثر في مقاله الذي كتبه في عام 1934م، بمناسبة نشر ترجمته باللغة التشيكية ضمن كتاب "نظرية النثر" "لشلوفسكي" حيث يتحدث في هذا المقال منتقدا الشكلانية التي يرى أنها لم تعد سوى شعار نضالي استعمله "شكلوفسكي" لينتقد فيه النظرية الأدبية التقليدية.

فالشكلانية – في نظره – لم تتحقق ولم تظهر للوجود بالمعنى الصريح للكلمة "فهي لم ترتبط بالواقع، حتى في ذلك الزمن الذي كانت تؤخذ فيه على أنها صياغة لبرنامج"

---

[9] – انظر م.س ص 83.

حيث يرى "موكاروفسكي" أن "شلوفسكي" لم يكن شكلانيا بقدر ما كان بنيويا فيذهب إلى أن "شلوفسكي قد مال نحو البنيوية منذ البداية" [10].

مما يمكننا القول أن بنية العمل الأدبي في نظر "موكاروفسكي" هي تكوين دلالي مركب حيث التقسيم بين الشكل والمحتوى، واتخذ أسلوب الكشف عن طبيعة العلاقة "sémiotique" للفن، واهتم بتفسير الواقع الاجتماعي والنص الأدبي، والبنيوية في اعتماده هي عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية[11].

أ- نظرة البنيويين للفن:

وعلى هذا فرؤيتهم للفن تتجلى من خلال اعتباره عالما ينظر إليه "موكاروفسكي" على أنه نظام حيوي دال، وكل عمل فني مستقل بنية، يرتبط بمرجعيات سابقة، ومستوعبة في كيانها الجوهري نفسه، وبالتالي فالبنيات لا تتموقع وتستقل من التاريخ، بل تتكون وتتعين من خلال أنساق متتالية في الزمان . ولا يمكن فهمها فهما مجردا. ففقدان عمل مفقود لأحد الكتاب سوف يؤثر بالضرورة على فهم بنيات أخرى لها علاقة بهذه البنية. والبنيات الفنية لا تؤدي وظيفتها إلا بوصفها علامات، وعلى هذا يعرف "موكاروفسكي" العمل الفني " بأنه علامة مركبة، أي حقيقة علامية ... تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور المستمع، القارئ" [12].

ونتيجة لذلك رفض كل النظريات التي تشترك مع علم النفس في التوحيد بين الفن، والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك، وكذلك أيضا النظريات التي تعتبر الفن بأنه مجرد إنعكاس للواقع الاجتماعي، فأصبح الفن إزاحة هاتين المشكلتين إذا ما كان في السياق الملائم لمراقبة الاستجابة الجمالية .

ويؤدي الطابع العلامي للعمل الفني وظيفته بطريقتين، باعتباره علامة موصلة، وبنية مستقلة في الوقت نفسه، كما يلفت "موكاروفسكي" انتباهنا إلى أن العمل بصفة

---

[10] [11] – م. س ص 101.

[12] – م.س ص 102، 103.

عامة، هو رسالة وليس "محتوى" أو تشكل عديم المعنى "فلا ينبغي أن ينظر إليه على أنه "محتوى" يشتمل عليه وعاء أو "تشكل" لا معنى له"[13].

وفي نظرنا وعلى حسب ما فهمناه من هذا القول فقد ابتعد "موكاروفسكي" عن النظرة الاجتماعية، التي تعتبر العمل الفني علامة اجتماعية، والمتلقي كائن اجتماعي، مثلما أنه ابتعد عن النزعة المثالية الظواهرية والشكلانية، وأن علم العلامة هو الأساس عنده، لأنه هو الذي يستطيع القارئ من خلاله إدراك علم الاجتماع.

والعمل الفني لا يؤدي دوره إلا إذا استطاع أن يؤثر في الآخرين، وعملية التأثير هذه يجب أن تكتسي بعدها الاجتماعي لتضمن للعمل الأدبي تطوره واستمراريته.

ب- البعد الاجتماعي :

وعلى هذا فقد نظر "موكاروفسكي" إلى التفاعل الاجتماعي وحركة المعايير على أنها تكتسي أهمية بالغة، حيث توصل إلى الطبقات الاجتماعية البعيدة عن المجال الجمالي أنها تلعب دورا رئيسيا في تأسيس المعايير وتحويلها، حيث رأى أن "الفن الرفيع: يتغلغل في فئات المجتمع المتعددة مثلما يؤثر الفن الشعبي على ما يطلق عليه بالفن الطليعي"[14].

ومفهوم المعيار عنده يتميز بطابع التاريخ على نحو ما جاء في كلاسيكية "انجاردن" وبطابع الخاصية الاجتماعية على نظرية الأدب "Littérature" السائدة في التراث الشكلاني. والموضوع الجمالي لا يتأسس إلا عبر دلالات خلفية ضمن حلقات المصطلحات الأدبية التقليدية، ومعنى ذلك، أن القصدية، شرط أساسي، في فهم العنصر الجمالي، والمتلقي هو الذي يستطيع أن يرسم فضاءات النص الدلالية عن طريق القصدية :ومن ثم فإن المدرك وحده هو القادر على أن يضفي على العمل الفني الوحدة الدلالية التي تقترن عندئذ بالقصدية"[15] .

---

(13) – م.س. ص 103.

(14) (15) م.س . ص 108.

وبعده يأتي تلميذه "فيلكس فوديشكا" "felix vodicha" الذي يتحدث عن نظرية التلقي التي يقوم فيها بالتوفيق بين الظواهري عند "انجادرن" والنموذج البنيوي الذي ورثه من أستاذه، حيث تأثر بمفهوم التحقيق العياني عند "انجاردن" غير المرتبط بالتاريخ المتجنب لفكرة التحقيق المثالية. بالإضافة إلى ذلك أنه وسع من هذا المفهوم، إذ يعتبر أن بنية العمل في مجمله، تتسم بطابع جديد، حينما تتبدل الظروف الخاصة بالزمان أو المكان، أو بصفات الناحية الاجتماعية "إذ هو يصر على أن بنية العمل في كليته، تأخذ طابعا جديدا عندما تتغير الظروف المشتملة على الزمان أو المكان أو الأحوال الاجتماعية" [16].

فعملية التحقق العياني- على حسب فهمنا - مرهونة عنده بظهور الفروق الذوقية الملاحظة، والناتجة عن التجربة، أو التبدلات والتحولات التي تحدث في النصوص المستقلة أو على القواعد بصفة عامة. " وعلى هذا النحو كان مفهوم التحقق العياني مهيأ، على نحو جديد للاضطلاع بأمر الفروق الذوقية التي لوحظت من خلال التجربة أو التغيرات التي تطرأ على النصوص المفردة أوعلى مجمل القواعد" [17].

مما يجعلنا نستنتج أن "فوديشكا" يعطي الأولوية للناقد، لأنه الوحيد الذي يتحكم في الصور التجسيدية للأعمال الأدبية، المدرجة ضمن القيمة الفنية.

ومما تجدر الإشارة إليه أيضا، أنه يعترف بتنوع الاستجابات المحتمل، المبنى أساسا على الحرية في عملية التلقي الأدبي. بينما عند "انجاردن" نجده يشترط المثالية في عملية التلقي، والتي يتم من خلالها التجسيد في فترات زمنية معينة. والشيء المفتقد في النظريتين هو عدم مراعاة الوضع الاجتماعي للعمل وللقارئ، الذي لاحظناه في سيميولجية "موكاروفسكي".

---

[16] – م .ن، ص 111.

[17] ينظر م .س . ص 111.

جـ- سوسيولوجيا الأدب:

وبالنسبة لدراسة الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية فقد أهملته النظريات السابقة، ولا سيما في التفسير الوجودي عند "غادامير"، لكن الاهتمام بهذه الناحية، ظل حبيس علم الاجتماع الأدبي ولم يكن هذا العلم قد نال قسطا وافرا من البحث والدراسة في ألمانيا قبل الحرب العالمية الثانية وكان "ليوفينتال" "Léowethal" في 1932م قد لا حظ نقصا في هذه الناحية من العمل النقدي وعدم انتشار البحث في هذه المرحلة، يعد في نظره علامة مهمة على وضع الدراسة الأدبية.

والمجتمع الذي كان يتبناه، هو البحث العميق عن السمات الاجتماعية النفسية في مجال البنيات الاجتماعية، ولعل علم النفس هو الوحيد في نظر "ليوفنتال" الذي ساهم في قيام علم الجمال باعتباره حقلا معرفيا. "فبدون سيكولوجيا الفن، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي، الذي يكوّن المؤلف، والأدب، والمتلقي أضلاعه، الثلاثة، لن تكون هناك جمالية شعرية"[18]. وبذلك يعتبر تأثر "لوفينتال" بعلم النفس الفرويدي عاملا مساعدا لدراسة سيكولوجيا التلقي، وهمزة وصل بين النص والمتلقي. وإن جهود "لوفينتال" الخاصة الني بذلها في النظرية النفسية، والاجتماعية لتلقي الأدب، قد تخللت بحثه المسهب في كيفية تلقي ألمانيا "لدستويفسكي" في المدة السابقة للحرب العالمية الأولى، حيث استطاع أن يشرح السبب في تأثيره على طبقات بعينها[19]. ولقد توصل من خلال اطلاعه للمقالات والمراجع المختلفة التي تحدثت عن هذا الروائي الروسي إلى تبيان سبب تأثيره على طبقات محددة من الشعب الألماني تحت حكم "فيلهلم" فيبين كيفية تقديم "دوستويفسكي" للدعامة الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الشعب الألماني حين منحهم بحلقات من الأساطير تقبلها الأفراد الوسطاء الواقعون بين طبقة عليا وطبقة عمالية سريعة النهوض. ولكن الجانب النظري كان أهم من نتائج دراسة هذه الحالة المفردة. لكن ما للعمل الأدبي من تأثير، يرجع إلى كيانه

---

(18) (19) ينظر م.ن . ص 131.

الخاص وليس إلى نطاق إيديولوجي. فكينونته تتحد بصفتها أساسية وفقا لطريقة تمثله[20].

وبناء على ذلك، فالتجربة الإنسانية نفسها قائمة على شروط مسبقة، ولتحليل تلقي عمل ما لأحد المؤلفين، لا بد من فهم مسيرة الحياة في المجتمع، وحتى الأدب يتداخل في المجتمع بكيفية مركبة من ناحية. فهو يلبي الحاجات النفسية لدى الطبقات الاجتماعية لذاتهاوهذه الحاجات قد تهدد النظام الاجتماعي في حالة الاستجابة إليها.

وفيما يخص الفن فإن مهمته عند "لوفينتال" لا تقتصر على تحقيق الاستقرار الاديولوجي والنفسي، بل تقتصر على حقيقة الفن الجوهرية وهي مقاومته كذلك للمجتمع. وعليه فإن عملية التلقي عند "لوفينتال" تفرض قوة ملائمة، تنسجم مع الناحية الاجتماعية والنفسية، وبالتالي فهو يريد "الايديولوجيا" كما أنه يريد محاربتها، ويطلب إشباع الحاجات، ونزعه معا و«من ثم فإن التلقي عند "لوفينتال" يستلزم قوة مكيفة اجتماعية، ومكيفة نفسيا على السواء، فهو يستلزم الاديويلوجيا كما يستلزم مقاومة الايديولوجيا، ويستلزم الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على السواء »[21]. هذا ما تعكسه لنا سوسيولوجيا الأدب في بعدها الفني الاجتماعي، ونجد أن للتلقي علاقة بالتاريخ تبين آفاق الترابط بينهما وهذا ما سيعالجه المبحث التالي.

التلقي والتاريخ:

لم تبق عملية التلقي عند لوفينتال تستند إلى العاملين النفسي والاجتماعي دون سائر العوامل الأخرى بل تجاوزتها إلى توظيف الفكر في مشكلات التاريخ، إن هذه الإشكالية تثير في ذهن القارئ مجموعة من التساؤلات المتشعبة المتمثلة في الآتي:

- لماذا يصير عمل أدبي أو كاتب ما مشهورا؟ وكيف كانت استمرارية هذه الشهرة زمنيا؟ وما العوامل المساعدة في زيادة هذه الشهرة؟ أو المقللة منها؟

---

[20] ينظر م س ص 131.

[21] - م.ن . ص 133.

لقد انشغل علماء الاجتماع وعلماء النفس المؤرخون، بالاجابة عن هذه الأسئلة، لكن مجيء "جوليان هيرش" "Julian Hirsh" استطاع أن يحدث نقلة نوعية بسبب الكتاب الذي ألفه والموسوم" بأصل الشهرة " ، وتحته رافقه عنوان فرعي يحمل مغزاه هو: "إسهام في علم مناهج التاريخ " حيث يلغي "هيرش" في هذا الكتاب، الأسئلة السابقة، ليؤسس أسئلة أخرى، تركز على كيفية بروز الأفراد المتميزين، وعلى الآثار التي يبدعها هؤلاء الكتاب في الفترات الزمنية التي عاشوا فيها، وفي المستقبل، وإن مضمون هذه الأسئلة يدل على وجود إجابات موضوعية، وتوحي بأن الفرد في ذاته يشكل حقيقة موضوعية في منظور "هيرش" هو الذي حدد تلك الآثار، وليس الظروف هي التي تحدد ظهورها[22].

والجدير بالذكر أن ما يريده "هيرش" بالتحديد، هو نقل التركيز المنصب على الفرد المتميز، إلى التركيز على الذات المتلقية، والمحددة للقيمة، وهذا هو المقصود من السؤال" نقل التركيز على الموضوع .. إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تنسب الشهرة إلى الفرد)" [23].

ثم بعد ذلك يهتم هيرش بالكشف عن العوامل المساعدة لتهيئة الظروف التي بفضلها يطلق الحكم على فرد ما بأنه مشهور،والشهرة عنده يجب أن يليها اعتراف الجمهور، وهناك وسيلة أخرى تساهم في ذلك كالمؤسسات مثل المدارس، والطباعة والصحف العامة كما هو الشأن بالنسبة للأعمال الفنية التي تعتبر من أكثر الوسائل انتشارا في تأسيس الشهرة، والمحافظة عليها، على مدى السنين، وفي هذا الصدد يعطي"هيرش" مثالا عن دارس "لشكسبير" الذي أخبر منذ الصغر بأن شكسبير هو أفضل كاتب إنجليزي، وبعدها تلقى في المجلات عن عبقرية هذا الكاتب في الفن الدرامي. [24]

وعلى هذا فلا يمكن أن نتوقع من هذا الدارس إلا الإعجاب بالشاعر الإنجليزي، ويصبح من الصعوبة بمكان الانسلاخ من الموروث الواسع النطاق حول

---

(22) ينظر م .س ص 134.

(23) ينظر م. ن. ص 134

(24) ينظر م. س. ص. 134

الشهرة التي اختص بها شكسبير "فقوة الموروث الاجتماعي، تلقي بثوبها الكبير على باث المستقبل، إلى حد أنه لن يستطيع الإفلات منها" [25].

وفي رأينا ليس المقصود عند "هيرش"، أن الأثر الناشئ عن عمل ما أو فرد ما، لا ينفك عن التاريخ على اعتبار أن العمل أو الفرد ذو أثر، أو بالأحرى أن الظروف الاجتماعية، هي المحددة للفنية قبل إصدار الأحكام ، وإنما المقصود إن أحكامنا المتعلقة بالأفراد السابقين، تقوم على أساس صورتهم الظاهرية أي على نحو ما يظهر لنا، لا على نحو ما هو عليه، وما كانوا عليه.

ولذا اقترح ما يطلق عليه رصد الظواهر "phonographique" أو دراسة الفرد باعتباره ظاهرة لإدراجه ضمن دراسة السيرة.

وعلى هذا الأساس فالمؤرخ أو الكاتب لا يمكن له، بأي حال من الأحوال، أن يقوم بعمله دون رصد الظاهرة« إن كل فرد سواء أكان فنانا أو رجلا هما ما، كان له "ظهور" على نحو ما، أي كان له أي نوع من التأثير الجماهيري، هذا الفرد لا يمكن تعرفه، إلا عندما يصبح تطورا لأشكال الظواهرية ماثلا » [26]. وعلى سبيل المثال فإن دراسة أي أديب أو فنان مشهور تتطلب منا دراسة أعماله منذ بداية صدورها لمعرفة مناحي التطور والأسباب الدافعة لذلك وكذلك الظروف المؤثرة سواء أكانت سياسية أم ثقافية أم اجتماعية..

والظاهرة الأدبية لا يمكن عزلها عن التاريخ أثناء العملية التأويلية، فالتأويل هو إحياء للماضي، والماضي يرتبط بالحاضر، وهذا الأخير يشكل امتدادا هو الآخر للمستقبل ومن هذا المنطلق فقد تأثر أصحاب نظرية التلقي بالفيلسوف "هانس جورج غادامير" في مجال التأويل ووظيفة الفهم والاستفادة من التاريخ في عملية إنتاج المعنى وإعادته ثم بنائه، حيث جعل التاريخ (الماضي) خاضعا لمعيار الفهم، فالماضي لن يؤثر فينا، إلا إذا كنا نشعر أننا جزء من التجربة الإنسانية، فلا نستطيع الإفلات منها، لأن

---

[25] ينظر م . ن ص 136.

[26] - م.ن ص 137.

التاريخ هو تاريخنا، وبدونه لا يتحقق لنا وجود حيث "أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص، ولأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق " .[27]

بالتالي فالتاريخ لا نقدر على تفسيره إلا إذا كان المرء يملك أفقا تاريخيا واسعا، عن طريقه يلتقي الماضي بالحاضر، فالحاضر بدون ماض يكون مبتورا، وتكون تجربته ناقصة، والماضِي بدون حاضر جمود وتأخر.

ولذا نستطيع القول أن الأفق التاريخي شيء ضروري لفهم التاريخ ولا يمكن "ثمة خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطى الحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة، تجعلها قابلة للفهم." [28]

إذن فالتاريخ شيء أساسي فهو يشبه المدونة التي تحتوي على كل التجارب السابقة، ولا يستطيع الفهم أن يمتلك طاقاته الحقيقة الشاملة، إلا باسترجاع لهذه الخبرات وقد تأثر "ياوس" بهذه النظرة فأطلق على الأفق التاريخي بـ:"أفق التوقع" أو "الانتظار"، وهو مفكرة تضم في صفاتها كل المعايير التذوقية للعمل الأدبي، لأن النص الذي يزيد مقاربته، يريد باستمرار مخالفة المقاييس التي نمتلكها عن فكرته، لأن الزمن كثيرا ما يؤثر فينا "فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه، والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، وتغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه" [29]

وما يمكننا قوله أيضا أن مقاربة النص الأدبي من هذه الزاوية يسمح بتاريخ أدبي أصيل يشتغل على ثلاثة مستويات: أولها رصد مختلف تلقيات العمل في الزمن وإدماج العمل في سلسلته الأدبية وهو المستوى الدياكروني وثانيها المستوى السانكروني الذي ينص على تحليل مرحلة معينة من التطور الأدبي وإقامة علاقات بين أعمال مختلفة تنتمي إلى نفس الفترة بهدف وصف النسق الأدبي العام المتعلق بهذه

---

[27] [28] – د.بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيق – المركز الثقافي العربي – (2001). ط 1 ص 39.

[29] – م.س ص 40.

الفترة. ويتمثل المستوى الثالث في العلاقة النوعية بين تاريخ الأدب وبين التاريخ العام، بين الإعتبارات الجمالية والإعتبارات التاريخية.

دور النص في تحديد قيمة الأدب:

إن كانت أعمال "هيرش" مرحلية، في المجال التاريخي للأدب، فإنها بقيت بلا تأثير لدى الأجيال من علماء الأدب، ولأن رؤيتهم التاريخية، كانت لا تتعدى إنتاج الأعمال ووصفها، غير مهتمة في ذلك بعملية التلقي. وعلى هذا الأساس جاء نقاد آخرون ليقدموا بديلا للطرح السابق إذ يجعلون التاريخ قائما على دراسة الذوق الذي كان مهملا في الدراسات السابقة. والذوق في نظرهم يدل على قدرة عامة، على تلقي الفن، "وهو يرمي إلى علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه"[30].

وبناء عليه فإن الذوق لا يكون ميزة ثابتة عبر الزمن، أو قاعدة كونية، بل يتغير من حضارة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر يختلف بين الأفراد داخل المجتمع ذاته، ويتعلق بروح العصر، وهو وسيلة لتقويم الكتاب، وإنتاجاتهم الأدبية، كما أنه المسؤول الأول في تحديد قيمة الأدب الذي كتب في زمن معين.

وعليه فإن البحث في تاريخ الذوق، أو التربية الذوقية، عمل يختص به مؤرخ الأدب، ولعل الأسئلة التي طرحها النقاد في كتاباتهم تعد الأساس في معرفة الذوق وهي :"ما الذي كان مقروءا في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة ؟ ولماذا كان مقروءا ؟ هذا ما ينبغي طرحه كسؤال الأساسي لتاريخ الأدب"[31].

حيث تترك هذه الأسئلة المجال في نظرنا واسعا أمام حركة الإبداع، والبحث عن المميزات الأدبية للإنتاج الأدبي لمعرفة الجمهور، وميله الخاص، وكذلك البحث عن أسباب وجود عادات القراءة.

---

[30] – روبرت هولب – نظرية التلقي– م.س – ص 138.

[31] – م.س ص 139.

ولم يعد الاهتمام بالمؤلف وعمله يحتلان المقدمة، بل أصبح ينظر إلى أهمية المستهلك والظروف المساعدة لعملية الاستهلاك، هذا ما جعل الباحثين يؤكدون على ضرورة الإسهام في تنمية الذوق في مرحلة بعينها.

ونتيجة لذلك أسندت المهام إلى المراكز والمؤسسات للمساهمة في تحقيق الذوق الأدبي لدى الجمهور كالمدارس والجامعات، وكذلك الهيئات التي تقوم بدور التأثير في مختلف التيارات مثل النوادي والمكتبات، ودور النشر .. كل ذلك يعتبر عنصرا هاما في تاريخ الأدب[32].

أما بالنسبة للكيفية التي يتم بها تحديد الذوق المنتشر في حقبة بعينها، فإنه ذلك يقتصر في رأي النقاد على الطبقة المثقفة في المجتمع فهي التي تتولى ترويج الذوق، وأن هذه الجماعات من الناس هي المسؤولة على نشر الثقافة، وينبغي أن تتمتع بالسلطة التي تستطيع ممارستها داخل الحلقة الاجتماعية[33].

وفي اعتقادنا أن الذوق يبقى في الأخير مسألة شخصية، ويرجع بالدرجة الأولى إلى العمل الأدبي الجيد، وليس في هذه المؤسسات السابقة الذكر، فإذا كان الإنتاج رفيعا استطاع أن يجلب إليه عددا كبيرا من المتلقين، ويزداد تذوقهم له، وإن كان العمل منحطا يرمي إلىالربح السريع سرعان مايؤدي إلى انعدام الأذواق.

التلقي والفلسفة الظاهراتية:

وكما ارتبطت عملية التلقي بالناحية الاجتماعية والتاريخية فإنها تأثرت بالفلسفة الظاهرتية إذ نجد المتمعن لمفاهيم نظرية التلقي، يلاحظ أن منابعها الأولى تنحدر من "الفينومينولوجيا" أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة، التي نادى بها الكثير من الفلاسفة ومن أبرزهم "هورسل" و"أنغاردن" وتعتمد هذه الفلسفة على عنصر الذات منطلقا لها في التحديد الموضوعي، ولا يمكن أن يتحقق الإدراك لأي ظاهرة ما، أو تصور لأي موضوع ما خارج هذا العنصر (الذات) وعلى هذا الأساس بنت نظرية التلقي منهجها الذي "أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التجديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك

---

(32) (33) ينظر روبلت هولب – ت : د.عز الدين اسماعيل من ص 140 إلى 141.

والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها نحو القارئ ولا سيما (نظرية التلقي)[34].

ومن أبرز المفاهيم المؤثرة في جمالية التلقي مفهوم "التعالي" هو النقطة المركزية التي تسيطر على الفكر الظاهراتي، ويعني به "هوسرل" أن المعنى الخاص بأي موضوع لا يكون إلا إذا كانت الظاهرة معنى يختلج في الشعور، وبعبارة أخرى، أن المعنى ينطلق بداية من المادة المحسوسة إلى مجال الشعور والأحاسيس الداخلية "إن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور،أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية،إلى عالم الشعور الداخلي الخالص »[35].

لكن بمجيء "انغاردن" تلميذ "هوسرل" فإنه قد أجرى تعديلا على دلالة "التعالي" وأعطاه بعدا إجرائيا حينما طبقه على العمل الأدبي، ويعني لديه، أن الظاهرة تنحصر في بنيتين:

الأولى ثابتة ويطلق عليها "بالنمطية" وهي قاعدة الفهم. والثانية متغيرة يسميها "مادية"، وهي تعتبر أساس العمل الأدبي، والمعنى هو نتيجة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.[36]

والمفهوم الثاني الذي تأثرت به هذه النظرية هو "القصدية"، حيث حول "انغاردن" هذا المفهوم من إطاره المثالي المجرد، إلى الحقيقة المادية المحسوسة، ونستطيع تحديده إجرائيا من خلال طبقات بنية العمل الأدبي، ولكي ينحو الإدراك منحاه الموضعي، يجب أن تكون المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي "لأن إدراك الظاهرة الأدبية بقصدية "انغاردن" قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)"[37].

---

[34] د. شرى موسى صالح ، نظرية التلقي ص 34.
[35] ينظر م.س ص 34.
[36] [37] ينظر م. ن. ص 37.

والطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي عند "أنغاردن" تتألف من أربع طبقات هي:-

1- طبقة صوتيات الكلمة.

2- طبقة وحدات المعنى.

3- طبقة الموضوعات المتمثلة.

4- طبقة المظاهر التخطيطية [38].

وفي رأينا أن استيعاب هذه الطبقات، مرهون بالقدرة على استمرارية النشاط الإدراكي لدى المتلقي، وتخليصه من التأثرية، والأنطباعية، وبذلك يختلف "أنغاردن" عن أستاذه "هوسرل" المبعد للعمل القصدي، مستندا إلى فعالية الشعور المنطلق من الذات إلى الموضوع بواسطة عملية إدراك الظاهر. والمقصود بطبقة المظاهر التخطيطية التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من بنية العمل الأدبي وهي في أسلوب التعويض، الذي يكون عبارة عن إشارات دالة بواسطة الصياغة اللغوية، تجلب انتباه القارئ، وتفسح من مجال إدراكه الواسع، ليقوم بدور التعليق عليها وتعويضها لملء فراغاتها "فالعمل الأدبي، لا يعني التحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة، في صياغاته اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي ليقوم بعمليات السرد والتعليق والتعويض، وملء الفجوات" [39]. ولإبراز دور المتلقي وأهميته في التفاعل مع النص، فإنه يجدر بنا التطرق إلى النظرية التي أولت اهتماما به وركزت عليه.

نظرية التلقي :

وبعد الاطلاع على مختلف الاتجاهات والارهاصات التي ساهمت في إحداث العلاقة الوطيدة ما بين النص والمتلقي وليستطيع هذا الأخير تأويل النص وفق تلك

---

(38) ينظر م.ن. ص من 37 إلى 38.

(39) ينظر د.بشرى موسى – نظرية التلقي ص 9.

التوجهات. وقبل التطرق إلى شرح النظرية، والتعريف بمؤسسيها، وبمنهجها العلمي، رأينا أنه من الضروري توضيح المصطلح، وسبب تسميتها بهذا الاسم .

فتسمى –عادة– بنظرية التلقي، المقابل لها باللغة الانجليزية "Reception Theory" أي نظرية الاستقبال، وهو مصطلح لم يعتاد عليه النقاد في العرب شرقا وغربا، حيث أن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الإنجليزية، تشترك في معنى الاستقبال والتلقي معا.

ففي العربية نجد الفعل "تلقاه" :أي استقبله"، والتلقي هو الاستقبال وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله[40].

وفي الإنجليزية يقال "Reception" أي استقبال أو تلق، ويقال "Receptionist" أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق"Receptive" أي متلق أو مستقبل [41].

والفرق بين الاستقبال، وبين التلقي، يتعلق بطبيعة الاستعمال عند العرب، وبالإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية . فالعرب كثيرا ما يستخدمون مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص، وخير دليل نستشهد به على ذلك القرآن الكريم، الذي تذكر فيه كلمة "الاستقبال" فيقول تعالى: "وإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ مِنْ لَدُن حَكِيمٍ عَلِيمٍ" [42]،

ومنه قوله تعالى: "فَتلقَّى آدمُ مِنْ ربِّه كلِمَاتٍ فَتابَ عَلَيْهِ" [43].

وفي قوله تعالى: "إِذْ يَتَلقَّى المُتَلقِّيَانِ عنِ اليَمِينِ، وعنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ" [44].

وقوله تعالى: ".... إِذْ تَلقَّوْنَهُ بِألْسِنَتِكُمْ" [45].

---

[40] ابن منظور –لسان العرب– مادة (لها) دار الكتب د.ت.

[41] – د. رجا توفيق نصر/ أحمد شقيق الخطيب – المفيد – قاموس إنجليزي عربي – مكتب لبنان – ص 385.

[42] – من سورة النمل الآية (6).

[43] – من سورة البقرة لآية (37).

[44] – من سورة ق الآية (17).

فمصطلح التلقي في النص القرآني، يدل على إيحاءات، وإشارات للتفاعل النفسي، والذهني مع النص، إذ ترد هذه المادة، رادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة ما فتئ بعض المفسرين يلمحون إليها [46].

أما مصطلح "الاستقبال" أصبح في هذه النظرية غير مألوف لدى العرب، في دراستهم الأدبية، إلا أنهم كانوا معتادين عليه كثيرا في "إدارة الفنادق" بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة، لإرادة فندق منه إلى الأدب وهذا ما جعل أكثر المشتغلين بالنظرية يشعرون بقلق كبير في مختلف المدارس الغربية، نظرا للحوار الطويل الذي أشغلهم كثيرا حول مشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال و"الاستجابة" و"أساس المشكلة -عندهم- في أن هذا المصطلح الجديد، قد يجرد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة، أو يجرد النص من معنى التأثير في القارئ" [47].

ولكن ما نفهمه من خلال مضمون النظرية من ناحية، ومن خلال الفضاءات العقلية والسياسية، التي رافقت نشأتها في الأدب الألماني من ناحية أخرى، يجعلنا ندرك أن لب المشكل بين المتحاورين لا يتمثل في انعدام التأثير المتبادل، بل أساسه الصراعات المذهبية الشديدة التي كانت ناشبة بين المذاهب الرمزية، والبنيوية، والجمالية والماركسية، والشكلية الروسية، وعليه فإن النظرية كانت (مناسبة بين المذاهب) رافضة لمناهج تلك المذاهب في ألمانيا بصفة عامة، وللاتجاه الماركسي بصفة خاصة. و"لعل اختيار مصطلح "الاستقبال" بالذات، كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي بشكل خاص" [48].

---

[45] – من سورة النور الآية (15).

[46] – انظر – القرطبي- الجامع لأحكام القرآن، م1- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 – ط 3 ص 221. و.م.7 ص 105.

[47] – م.ن ص 7 .

[48] ينظر د.محمود عباس عبد الواحد –قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دار الفكر العربي- بيروت 96 ص 15.

ومن جملة الدراسات الجامعية التي اهتمت بهذا المصطلح "الاستقبال" نذكر الدراسة الموسومةبـ :"المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب"، وهي تهدف – عند نقاد الغرب- إلى توضيح طبيعة الأزمة وإصلاحها، وبعد هذه الدراسة، كثرت البحوث والدراسات حول هذا المصطلح،أو ما يرادفه في الجامعات،وامتلأت دور النشر،بشتى الكتب والعناوين في هذا المجال" [49].

مفهوم النظرية :

بعد شرح المصطلح وإدراك الفرق بين "التلقي" و "الاستقبال" ومعرفة دلالة كل منهما فإنه يتعين علينا التطرق إلى شرح نظرية التلقي، حيث نجد أن المطلع على الفكر النقدي الحديث في أوربا، لا يجده فكرا خالصا من كل الاتجاهات الغربية التي كانت سائدة آنذاك وإنما تتداخل فيه مفاهيم مختلفة تحمل جوانب أدبية، ومذهبية وسياسية معقدة، يصعب على الفكر التعامل معها، لرؤية أو نظرية نقدية مجردة من البواعث والنزاعات الفكرية المعاصرة. ونتيجة لهذه الظروف السائدة، نشأت "نظرية الاستقبال" في ظل هذا الصراع الذي عانت منه ألمانيا الغربية بسبب النظام الماركسي السائد عند شقيقتها ألمانيا الشرقية لأن هذا المفهوم ارتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع ذلك النظام، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية، وخاصة في ألمانيا الشرقية من أشد المعارضين لهذه النظرية " [50].

ونتج عن ذلك، إتهام كل فريق الآخر، وحمله تبعة الأزمة التي آل إليها الأدب بصفة عامة وانحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة. فتعتبر هذه النظرية من حيث النشأة ثورة على النظام الذي أحكم على المتلقي فجعله منقادا بهذه الآداب الجبرية فترة طويلة في ألمانيا، وإنها بهذه النظرة أصبحت مهيأة للتعايش السلمي مع نماذج الأدب الغربي بمختلف أجناسه، ولغاته وأصبح منهجهم النقدي يرتكز على استقبال النص بطرق شبه التفسير والتحليل المبني أساسا على لغة العمل الأدبي، وما تتميز به، من رموز ودلالات موحية،" ولأنهم ركزوا في رؤيتهم النقدية

[49] – روبلت سي هولب – ترجمة رعد عبد الجليل.ص 17.

[50] – د. محمود عباس عبد الواحد – م. س. . ص 16.

لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حد كبير منهج التفسير والتحليل في اعتماده على لغة النص وما توحي به من دلالات ورموز »[51].

والنظرية تعتبر حركة مناقضة، لمسيرة الحركات النقدية التي رفضت الاشتغال على لغة النص وطرقه التعبيرية، واتخذت من الأسطورة شعارا لها، في أي مقاربة نصية، فأصبحت بذلك تسبح في اللاوعي الإنساني البعيد تاريخه عن كل فائدة، أو قيمة مرجوة. ويعني ذلك أن نظرية التلقي أو الاستقبال هي حركة تقويم انحراف الفكر النقدي، لترجعه إلى قيمة النص، و إلى أهمية القارئ لتكسر الحواجز المفتعلة التي أثارها المذهبان الرمزي والماركسي "ومعنى هذا أن النظرية الجديدة، حركة تصحيح لزوايا الفكر النقدي، لتعود به، إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرموز والماركسية"[52].

إذن يتضح لنا من خلال هذه المقولةو مما ذكرناه سابقا، أنها تعتمد على عنصرين أساسيين هما القارئ والنص. فالقارئ في منظورها يحتل المرتبة الأولى في عملية التلقي، فالعلاقة بينه وبين النص ليست قصرية للموضوع إلى نظام أو طبقة، كما هو معمول به في التلقي الماركسي، وليست سلبية كما هي سائدة في المذهب الرمزي، بل هي علاقة تنبذ التقيد والانصياع، وتعتنق الحرية سبيلا لها، كما أنها أهملت دور صاحب النص، فغضت الطرف عنه، وعن حياته "فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام – في عملية التلقي – من صاحب النتاج إلى النص والقارئ"[53].

وعلى إثر ذلك فهم يبعدون حياة الكاتب، لأن العمل الأدبي في مجال دراساتهم، حينما يرتبط بصاحبه، لا يخضع لعملية الإدراك،" والإدراك، وليس الخلق .. الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشيء للفن" [54].

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

---

(51) – م. س ص 17.

(52) – م.ن .ص 17.

(53) روبلت سي هولب ترجمة رعد عبد الجليل ، م . س. ص 30.

(54) ينظر د.محمود عباسي – م.س. من ص 30 إلى 32.

أما فيما يخص المفاهيم الاجرائية التي وظفتها فقد استطاع أقطاب هذه النظرية إضافة مصطلحات جديدة أثروا بها الساحة الأدبية ومن أبرز مؤسسي هذه النظرية "ياوس" و"آيزر"، اللذان استطاعا أن يرسما الخطوط العريضة لمنهجهما، ويقدما جملة من المفاهيم النظرية والإجرائية كبديل لمصطلحات البنيوية، قد أوجد الناقد "هانز روبرت ياوس" بعض الرؤى في نهاية الستينيات، تعتبر الركن الأساسي لنظرية حديثة هدفها فهم الأدب وتفسيره، والوقوف عند إشكاليته، وقد لقيت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967م في جامعة "كونستانس"* بعنوان :"لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟ بالإضافة إلى ذلك، فإن "فولفغاتع آيزر"، ساهم هو أيضا، في إعطاء مجموعة من الاقتراحات، كانت تصب في الاتجاه نفسه[55].

وقد اشتركت جمالية التلقي، مع الاتجاهات البنيوية التي بذل النقد الفرنسي جهدا معتبرا، في تطويرها بعد سنة 1968 في مفهوم "العمل المفتوح" الذي نادى به "أمبرتو إيكو" ورفض مركزية اللوغوس وإعادة إدماج الفاعل، مع تقييم العمل الأدبي، عبر وظيفة التحول الاجتماعي[56].

فأول مصطلح جاء به "ياوس" يتمثل في" أفق انتظار" القارئ، وهو يمثل الأفق الواسع الذي عن طريقه، تكتمل عملية بناء المعنى، وتحديد المراحل الأساسية للتحليل، وجعل القارئ عنصرا أساسيا في إنتاج المعنى بواسطة العمل التأويلي الأدبي الذي يعد عنصرا من عناصر تحقيق اللذة ويكون "ياوس" بذلك مقتفيا أثر "غادامير" في عمليته التأويلية المرتكزة على الأركان الثلاثة المتلازمة، وهي الفهم والتفسير والتطبيق [57].

وعلى ضوء هذا التصور تصبح العلاقة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يكون النص جوابا عن سؤال. وبتعبير آخر فالقارئ لا يدرك من النص سوى ما يعنيه، بيد أن جواب النص عن سؤال القارئ لا يكون دائما كافيا. فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جواب القارئ عنها. فينتج عن

---

(55) (56) ينظر محمود عباس م. س ص 9.

(57) – د.بشرى موسى صالح .م.س. ص 45.

ذلك أن منطق السؤال والجواب يتمظهر في شكل حواري، مادام الأمر يتعلق بسيرورة تأويلية. لذلك فإن فهم النص الأدبي يعني فهم السؤال الذي على القارئ أن يجيب عنه، أو بشكل أعم تحديد أفق الأسئلة والأجوبة التي تشكل في نهاية الأمر نصا جديدا بالنسبة إلى القارئ.

"وأفق الانتظار" - كما ذكرنا ذلك سابقا - هو استفسار لمصطلح الأفق التاريخي لدى "غادامير" ونلاحظ أن كل المفاهيم التي أرادت نظرية التلقي توظيفها، هي مأخوذة من الحقل التاريخي أو الفلسفي، أو الدراسات الأدبية.

وقد خالف "ياوس" البنائيين في مفهوم التاريخ فهم يرون تاريخ الأدب أنه تطور داخلي للبنية، بينما "ياوس" وضع التطور خارج البنية في الحلقات التاريخية للتلقي في فكر جديد، يجعل مفهوم تاريخ التلقي يكون عبر "أفق الانتظار"[58].

والأنظمة المرجعية لأفق الانتظار، تتركب في نظر "ياوس" من ثلاث عوامل رئيسية هي:

1- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيماته) التي يفترض معرفتها .

3- التعارض بين اللغة الشعرية، واللغة المحلية بمعنى التعارض بين العالم التخيلي،والواقع اليومي [59].

وعلى إثر ذلك، لفت "ياوس" الانتباه، إلى مصطلح "تغير الأفق" أو بناء "الأفق الجديد" عن طريق وعي جديد يطلق عليه بالمسافة الجمالية، أي التي تفصل ما بين أفق الانتظار التاريخي السابق والعمل الجديد، وتغيير الأفق لدى المتلقي لن يتم إلا بواسطة التعارض، وخيبة الأمل بالنسبة للقارئ في عدم تحقيق المطابقة، بين معاييره السابقة، مع معايير العمل الجديدة، ومن خلال عدم المطابقة بين الأفقين المتعارضين تتحرك في ضوئه الانحرافات، أو الإنزياحات، عما هو معتاد، وهذه الخيبة وذلك التعارض، هو ما

---

(58) م.ن. ص 45.

(59) - م.ن. ص 46.

يدعى "بالمسافة الجمالية" أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا، والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود، مع التجارب المعهودة" [60].

ومايمكننا أن نلاحظه، أن هذه المدونة المتضمنة للتغيرات الطارئة في عملية الفهم كلها تكون وفق الخصائص النوعية، للأجناس الأدبية، تبعا لسلطة القارئ الجديدة، وعملها الفاعل في نظرية الأدب تاريخا لتأويلاته ، فتاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي هو السعي الواعي إلى تحديده للقوانين والسنن[61]. فحينما يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظار أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب. لكن للعمل أيضا أفقه الخاص الذي قد يأتلف وقد يختلف مع أفق القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين، ويمكن لتصادم الأفقين المفترض في كل قراءة أن يتمخض عنه ثبات انتظار القارئ أو تغيره أو إعادة توجيهه أو إحباطه بالسخرية حسب قواعد لعبة تكرسها شعرية الأجناس والأساليب الصريحة أو الضمنية.

وما يمكن أن نستنتجه أيضا، أن الطريقة التي يتحقق بها بناء المعنى وإنتاجه، تكون داخل أفق الانتظار، وذلك بوجود عنصر تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي وبتزايد التأويلات عبر التاريخ، نتوصل إلى الحلقات التاريخية للتلقي، التي نعرف بفضلها تطورات النوع الأدبي، وتحدد خط التواصل التاريخي لقرائه، وإن حلقات الخيبة المتمثلة في أفق النص للمعايير الماضية التي يحتوى عليها أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات ظهور إرهاصات الأفق الجديد، وإن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار، استبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد"[62].

وحتى لا يقع القارئ في إشكالية المصطلحات المبتكرة على المساحة الأدبية، نجد أن هناك مفهومين قد يبدوان له انهما متشابهان وهما مصطلحا "خيبة الانتظار" وكسر

---

[60] – ينظر د.بشرى موسى صالح م. ن. ص 46.

[61] م.س . ص 46.

[62] م.ن. ص 47.

التوقع" الذي استعمله الشكلانيون الروس، وهو يعني المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية التي يختص بها الملفوظ اللساني وبنية الأدب.

أما مفهوم خيبة الانتظار، فهو مصطلح خاص بالمتلقي لمعرفة مدى التطورات التي تحدث في بنية التلقي عبر التاريخ، وبالتالي فمرجعية "ياوس" التاريخية مرجعية للفهم "تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم، وهذا الفهم يتطلب أن تصطلح مهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي والحاضر، لكي تحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية: الفهم والتفسير والتطبيق"[63].

والمؤسس الثاني لنظرية التلقي هو "فولفغانغ آيزر" أحد أقطاب جامعة "كونستانس"، فقد بذل جهدا كبيرا في تطوير هذه النظرية، ووضع لبناتها الأساسية، معتمدا على مرجعيات متنوعة ، كالظاهراتية، وعلم النفس، واللسانيات، والانتروبولوجيا، كما تأثر بفلسفة "أنغاردن"، في حين أن "ياوس" كان منحاه فلسفيا وتاريخيا[64].

غير أن "آيزر" قد توغل إيغالا كبيرا في إشراك المتلقي، في هيكلة المعنى وبنائه عن طريق فعل الإدراك، وإن هذا الاعتماد على الذات في تقرير المعنى، والبحث عنه هو ما يعني عند "هوسرل" بمصطلح القصدية. "وعملية التلقي لديه ممارسة ذاتية نشيطة لإنتاج المعنى الذي يؤهله الفهم والإدراك. فالقراءة لديه نشاط ذاتي، نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنى الخفي المحول النهائي للنص، قد كفا عن الحضور، طبقا لحماية القراءة لديه »[65].

وعلى إثر ذلك نجده قد رفض مبدئيا التأويل الكلاسيكي، واعتبره غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فالعمل التأويلي السائد في القرن التاسع عشر، لا يعطي قيمة للعمل الأدبي، لأنه لا يعكس سوى القيم السائدة، فهو يحاكي بذلك الفكر الهيغيلي الذي يعتبر أن العمل، ما هو إلا مظهر حسي للفكر، بينما التأويل الحديث الذي فرضه

---

[63] – ياوس: علم التأويل الأدبي – حدوده ومهماته- ترجمة بسام بركة – مجلة العرب والفكر العالمي مؤسسة الإنماء القومي ع: 3. 1988 ص 55.

[64] [65] ينظر د. بشرى موسى صالح ، م.س ص 48.

العمل الجديد، هو الذي يقوم على أساس التفاعل بين النص والمؤثرات الاجتماعية والتاريخية، كما أنه يرتكز أيضا على رغبات القارئ من ناحية أخرى[66] وقد اعتبر "ياوس" المقاربة البنيوية للمعنى التي تحرض على أن بنية النص هي المحتوية على المعنى، لكن "آيزر" يخالفه في طريقة مقاربة المعنى وبنائه، ويتخذ مفهوم "القارئ الضمني" عوضا عن "أفق الانتظار" أو القارئ التاريخي لدى "ياوس".

في حين أن إسناد القدرة للقارئ من شأنها أن تمنح النص التوافق أو التلاؤم، وأن هذا الأخير ليس معطى نصيا، بل هو بنية تتعلق بالفهم عند القارئ الذي يقوم ببنائها وحده، وبه تحدث الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي. والمقاربة النصية تحتاج إلى افتراض فراغات في العمل الأدبي، تشترط هي الأخرى من المتلقي ملأها بواسطة عمله الإجرائي، مرتكزا في ذلك على مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم لدى القارئ. وبناء على ذلك، فقد صبغ "آيزر" عمله بالصبغة الإجرائية المستفيدة من المقاربة الموضوعية للإنتاج الأدبي، لأن عمل توليد المعنى ليس معناه إصدار القارئ للمفاهيم الذاتية وإسقاطها على بنية العمل الإبداعي، كما هو الشأن في التأويل الانطباعي[67].

وأصبح عمل التلقي حينئذ وعلى حسب فهمنا يعتني بالناحية الوظائفية، قصد معرفة شبكة العلاقات الدلالية بواسطة التفاعل بين بنى الإنتاج الفني، وبنى الإدراك وإهمال المؤثرات الخارجية، الخالية عن بعدها الوظيفي "وبدت غاية التلقي تتجه وجهة وظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية، من خلال التفاعل بين بنى النص، وبنى الإدراك، مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي"[68].

والجدير بالذكر أن بناء المعنى عند "آيزر" يبنى على ثلاثة أبعاد: البعد الأول يتمثل في المظاهر التخطيطية، أما الثاني هو الإجراءات التي يحدثها العمل الأدبي في عملية التلقي. والبعد الثالث هو البناء الخاص بالأدب طبقا لقيود تعمل على تحقيق وظيفته التواصلية،

---

[66] ينظر آيزر – وضعية التأويل – ترجمة حفو نزهة و بوحسن أحمد– م. دراسات سيميائية ع: 6 92 الدار البيضاء، ص 79.

[67] ينظر د. بشرى موسى صالح ، م.س ص 49.

[68] – م ن. ص 49.

وتحكم تفاعل القارئ وهذا الارتباط التفاعلي، منبثق من كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به، ويعمل المتلقي على بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى [69].

والمقصود بالفراغ أو الفجوة عند "آيزر" هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهذه العدمية هي مكمن الاتصال في بنية العمل القرائي، وبمعنى أوضح أن هناك مساحات بيضاء لم يملأها النص ولم يعط فيها رأيه أو يعبر من خلالها عن وجهة نظره، فهي تشكل بذلك جسرا يجب أن يعبر فيه القارئ، وليتمكن عبر هذه المسافات من الوصول لتلقيح النص وإخصابه..

ولإخصاب النص وتلقيحه وإنشاء مرجعيات العمل الأدبي، وإعادة إنتاجها وتكوينها ينتج "آيزر" جملة من المفاهيم الإجرائية مثل السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد، ليوضح بها التفاعل بين المتلقي والنص، لملء الفجوات، وسد الفراغات، لإنجاز توافق النص وانسجامه الجديد، متأثرا بمصطلحي- الرد والتعليق عند "هوسرل" والمظاهر التخطيطية لدى "أنغاردن" [70].

وفي رأينا أنه كان يتوخى من وراء ذلك استبعاد المعرفة السابقة، والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التاريخ أو الفهم الماضي التي تكدست فوق الشيء، وتعليق التاريخ بين قوسين بحسب "هوسرل".

ولعل المصطلح الأهم الذي شد انتباه "آيزر" هو مفهوم "القارئ الضمني"، حيث فرق بينه وبين القراء الآخرين الذين استخدمتهم القراءات البنيوية، والأسلوبية، كالقارئ المثالي المعاصر والقارئ الجامع، والقارئ المخبر، والقارئ المستهدف .. وما إلى ذلك ..

فالقارئ الضمني عند "آيزر" هو قارئ مختف، فهو يعمل على تشخيص كل ما هو داخلي في النص، بواسطة عمل التخيل، لإيجاد فرصة التلقي، هو تصور بموقع القارئ في عملية المواجهة مع النص، لإيجاد العلاقة بين العمل الإبداعي والمتلقي، وأن هذه

---

[69] –عبدالعزيز طليمات / الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولغفانغ آيزر/ م.دراسات سيميائية، الدار البيضاء،ع (6) 1992 ص58

[70]– د. بشرى موسى صالح – م.س ص 50.

العلاقة لا تتحقق إلا بعنصر الفهم. "فقارئ آيزر ليس له وجود حقيقي (..) فهو يجد التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى (. . .) إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص، في صيغ موقع نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا » [71].

وبعبارة أخرى فهو يدلنا على تلك الاستجابات النصية الموجودة داخل النص التي يصل إليها القارئ بالممارسة الكشفية التي تدل على تحقيق فعل التلقي في العمل الأدبي.

ولذا فالقارئ الضمني هو ما يدل على "تحقيق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية" [72].

ومن خلال ذلك نستنتج أن المعنى في مجال التلقي، ولا سيما عند آيزر "بنية تتشيد بفعل التلقي، بفضل العوامل الخارجية، ولا يشبه ذلك أيضا المنهج اللساني الذي يعتمد على بنية بذاتها، إلى جانب ذلك أن فعل التلقي تجاوز أسطورة المعنى الجاهز، التي يرمي إليها صاحب النص. وباختصار شديد فالمتلقي هو الذي يولد المعنى، وعملية التوليد لا تتم إلا بالكشف والتأويل الذي تمليه معطيات النص الداخلية والخارجية.

إذن فالقارئ الضمني هو نقلة فريدة من نرعها، نظرا للصبغة الإجرائية التي يصبح التلقي بسببها بنية نصية أخرى، تستدعي أن يكون هناك حوار بين النص والقارئ، مراعاة للاستجابات الفنية التي يفترضها فعل التلقي في عمل الكاتب، وإذا تحقق بينهما هذا الحوار، فإن المعنى سيصبح مكتملا عن طريق علم التأويل، المرتكز على الفهم والإدراك، في اختبار المعاني المناسبة والقريبة من فضاء النص سدّا لفراغاته. والتلقي ليس عملية إجرائية سهلة يراد منها القراءة السطحية التي تقيد النص وتسيجه بمعان محددة، بل هو عملية تستند إلى جملة من المبادئ الأساسية التي لا يمكن للقارئ الإستغناء عنها.

---

[71] – آيزر/ فعل القراءة،نظرية الوقع الجمالي،ترجمة:أحمد المديني- مجلة أفاق المغربية- الدار البيضاءع (6) 1987ص 31.

[72] –د. بشرى موسى صالح – م.ن ص 51.

المبادئ الإجرائية لعملية التلقي :

وللقيام بالممارسة العملية في إطار نظرية الإستقبال أو القراءة لتحقيق التفاعل بين الملتقي و النص، فإنه لا بد من تحقيق مجموعة من الإجراءات المنظمة لعملية التلقي و التي تتمثل فيما يلي:

1/ حرية المتلقي:

وتعني أن يتحرر القارىء من الجبرية التي سلطها النقد الماركسي على العمل الأدبي، فالمتلقي الماركسي كما أسلفنا الحديث عنه يقرأ النص، و هو محصور بالفكر الإيديولوجي و المنهجي مما يعيق عملية الفهم الصحيح، لأن المتلقي في هذا المجال يصبح أسيرا تحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، و قد يتبنى رأيا سلبيا إزاء القيم التي لا تتماشى و قناعته، و من الممكن أيضا أن لا يميل إلى عمل فني بهذا السبب، مما جعل أصحاب هذه النظرية يؤكدون على:« أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي، فإن القراءة الصحيحة للنص، ستكون مستحيلة». [73]

ونلمس من خلال ذلك أن الاديولوجية تفرض على القارئ الانحياز نحو الاتجاه الذي يعتنقه، وتجعله يتعاطف مع معتقداته الفكرية وأن الحرية تتطلب النزاهة في التعامل مع النص البعيدة عن كل نقد تعسفي تمليه المذهبية أو نزعة معينة.

2/ المشاركة في صنع المعنى:

و ينظر أقطاب منهج التلقي، إلى إجراءات التفاعل مع النص ،التي تستلزم مشاركة القارىء في صنع المعنى دون أن يكتفي بالتفسير التقليدي الذي يجعل القارىء خارجا عن النص، فبالمشاركة الفعالة في صنع المعنى ينتقل الاهتمام من موضوع العمل الأدبي إلى سلوك القراءة، و لا تصبح مرجعية النص إلى الموضوع، و لا إلى ذاتية

---

(73) -د.رعد عبد الجليل جواد – نظرية الاستقبال- دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذ قية (1992)86ص.

المتلقي، و إنما إلى المزاج في عملية الالتحام [74] بينهما، و عملية المشاركة في صنع المعنى، تقتضي عند أصحاب نظرية التلقي التمييز بين عنصرين أساسيين في عملية التلقي هما:

أ- مهمة الإدراك المباشر:

فمهمة الإدراك تعتبر المرحلة الأولى في التعامل مع النص، في تفهم الشكل الخارجي له، و ما يتوفر عليه من معطيات لغوية و أسلوبية، و ما يصل إليه القارئ من نتائج خلال هذه المرحلة التفسيرية، التي لا تعد في نظر أصحاب نظرية التلقي عملا فنيا يضاف للقارىء، بسبب انفصال العلاقة بينه، و بين العمل الأدبي من جهة، و لأنه يعاني من طغيان الإشارات و الرموز، و المفاتيح السطحية من جهة أخرى « إن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما، هي خبرة الأفق الجمالي الأول، و هي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محدد في إجراءات الإدراك المباشر، التي يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية،و الإشارات المنطقية، و التي يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية »[75]

و بأسلوب آخر فإننا نستطيع القول إنهم يعتمدون على منهج التفسير التقليدي لاعتباره بداية تساعد المتلقي سواء كان ناقدا أو قارئا متفاعلا مع الإنتاج الأدبي، و توصله إلى النقطة التي يصبح بفضلها مشاركا في صنع المعنى وتتطلب من المستقبل للنص أن يكون بعيدا عن الأحكام المسبقة والأراء الارتجالية، وذلك بأن يترك للنص حريته في البوح عما في داخله من أسرار، و أن يحاوره فيما سكت عنه من أفكار.

ب- مهمة الاستذهان:

أما فيما يخص الاستذهان، فهو عنصر أساسي من الخيال المبدع الذي يلعب دورا في إيجاد مواضع جمالية، فأثناء انتقال القارىء إلى المستوى الثاني من عملية القراءة، تظهر لديه « فراغات» أو «غموض» يجب عليه آنئذ ملؤها ليصير بفعل ذلك مشاركا في صنع المعنى. و الوصول إلى هذا الغموض هو الهدف الأساسي عند

---

[74] ينظر م.ن. ص 102/ 103.

[75] –م. س.ص 78

أصحاب هذه النظرية، و لذا فهم يمثلون ذلك بمثال بسيط الطفل ضرب الكرة[76]؛ فيرون أن هذه الجملة تحتوي على جملة من الفراغات، منها إننا لا نعرف عمر الطفل ؟ أهو في سن السادسة أم العاشرة ؟ و لا ندري إن كان ولدا أو بنتا، أبيض أم أسود أحمر أم أصفر، وغير ذلك من الفراغات و الأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة، لأن لكل طفل عمر وجنس، و لون، سواء أتعلق بلون الشعر أو العين أو البشرة، و لو افترضنا أن العبارة وردت في سؤال أو ضمن عبارات منسجمة و مرتبة، فإن الغموض سيكتنفها.

فلو ذكرت الجملة السالفة الذكر ضمن قالب فني مكانه (السويد) مثلا،في هذه الحالة نستطيع تخيل الطفل بأنه أشقر قوقازي .بما أن التفصيل لا يكفي، و الألفاظ ذات السيمات الإيحائية منعمدة فإن الغموض سيظل مخيما على النص، كما أنه يعد خاصية من خصائص العمل الأدبي «و نظريا فان كل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمن -لا محالة- عددا لا يحصى من مواقع الغموض» [77].

فعملية الاستذهان لا تتحقق إلا بواسطة الغموض الذي يكتنف النص ، ويحس به القارئ أثناء المقاربة التأويلية للعمل الأدبي ، وعن طريقه يفتح مجال الحوار الجاد بين المتلقي والإنتاج

مثلما يبين «انجاردن»الكيفية المثلى التي أشار إليها « إيزر»، حيث يوضح في معرض حديثة، قضية التجسيم(التمثيل) ودوره في تفعيل خيال المتلقي،قصد تمكينه من ملء فجوات الغموض، و يساعد القارئ أيضا على إدراك العمل الأدبي،و إشراكه في عملية الإبداع التي « ربما تكون أهم فعالية للقراء هي متمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم(فهو) يعد جزءا هاما من الإدراك (العمل الأدبي للفن)، و دون التجسيم، فان العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي البناء الشكلي اللغوي)

---

[76] ينظر م.ن. من 39/ 40.

[77] – د. محمود عباس عبد الواحد– قراءة النص وجماليات التلقي– بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ,دار الفكر العربي ص24 1996.

و لكن في التجسيم، تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة تحتاج إلى إبداع»[78].

وعملية تجسيم المعنى، تشتمل على نوعين مختلفين: هما المعنى المجسم، و غير المجسم والأول يفترض من المتلقي بذل عمل ذهني لاستجلاء الغموض، فينتج بواسطة المتعة و يصبح على إثره عنصرا فعالا يستفيد ويفيد في آن واحد. والثاني هو المعنى المعطى الذي لا يكلف القارئ جهدا في البحث عنه.

3-المتعة الجمالية:

وإذا كان الغموض يشكل بؤرة النص الذي يستطيع المتلقي عن طريقه الولوج إلى فضاءات النص المتعددة فهل يكفي ذلك ليصبح القارئ بفعل ذلك مشاركا ومنتجا؟ للإجابة عن هذا السؤال نستطيع أن نقول أن المتلقي لن يقدر على استثمار هذا الغرض إلا إذا أحدث النص متعة في نفسية القارئ والتي من شأنها أن تفتح الشهية نحو الحوار والتعامل مع النص، وتحدد المتعة الجمالية من خلال الطبيعة الخاصة بالتأمل الجمالي... إنها تنشأ من خلال تلك الوحدة الخاصة بين المتلقي والعمل الفني، وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج العمل الفني بل هي متعة موجودة داخله [79] ولقد كثر الحديث عن المتعة الجمالية، واختلفت حولها الآراء، فثمة من يعتبرها عنصرا ثانويا في العمل الأدبي و هو ما اتجه إليه النقد الماركسي المخالف للحركات النقدية التي تنظر إلى المتعة كغاية في ذاتها، إلا أن البعض الآخر يقر بوظيفتها الأساسية في عملية التلقي على أساس أنها عنصر هام في العملية الإبداعية، و هذا ما ذهب إليه أقطاب نظرية التلقي، إذ يقول عنها "ياوس" « إن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع... والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا » [80].

---

[78] ينظر رعد عبد الجليل – م س 39/ 40.

[79] د.شاكر عبد الحميد – التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني – سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت مارس 2001 ص 41.

[80] د. عبد الجليل ،م .س. ص 93

ونفهم من خلال ذلك أن القارئ يعد مساهما في عملية البحث عن المعنى ومشاركا أيضا في إنتاج المتعة الجمالية، لكن هذه الأخيرة لن تحصل له في المرحلة الأولى، كونه منشغلا بإثارة الموضوع في نفسه، وما يحدثه من تطهير وانفعال، بل يحصل له في المرحلة الثانية عندما يصل إلى درجة اللذة والمتعة المباشرة التي يتبنى بسببهاموقفا ويتجلى ذلك من خلال سلوكه، فإما أن يتعاطف مع النماذج المثيرة للرحمة و الشفقة، وإما أن يبتعد عن النماذج التي تثير في نفسه الإشمئزاز، فتصبح المتعة لها وظيفة أساسية تساهم في توجيه إدراك المتلقي. « والمتعة يجب أن لا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك»[81].

والمتعة تتشكل عند القارىء بعد مروره بثلاث مراحل: وهي نتاج المتعة واستقبالها واتصالها.

فأول مرحلة تدل على الموضوع في ارتباطه بصاحب النص، وهو ارتباط تنصرف عنه هذه النظرية إلى اهتمامها بعلاقة النص بالمتلقي، وإما استقبال المتعة، فيقصد به عنصر الإدراك أو الإحساس بالجمال عن طريق الوظيفة اللغوية والنقدية، أو الصناعة الثقافية كما سميت بذلك.

وفيما يخص المرحلة الثانية للمتعة الجمالية، وهي حدوث (الاتصال) الذي نلمس تأثر «ياوس» واضحا بفلسفة التلقي عند «أرسطو» الذي استخدم مفاهيم الشعر المسرحي، حينما يوضح العلاقة الكائنة بين الممثلين والمشاهد، والتي تحدث بفعل الإعجاب بالبطل و بأفعاله الممثلة للمجتمع بصفة كاملة أو جزئية « و يقرر كذلك إن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا، تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه»[82]

فنستنتج من هذا القول أن المتعة في نظر ياوس يجب أن تؤدي وظيفتها الاجتماعية، و ذلك عندما تتطور إلى موقف يتبناه المتلقي، فينتقل هذا الموقف بدوره إلى

---

[81] د. عبد الجليل م. ن .ص 93

[82] د. عبد الجليل م س ص 96

التماثل بينه، و بين المشاهدين. في حين انه في تحدثه عن الاتصال بين المسرح و المتلقي، لم يميز بين أجناس الشعر كما جاء عند "أرسطو" بل مزج بين المأساة، و الملهاة، و الشعر الملحمي و الشعر الغنائي في نص واحد، و إن كانت درجات التفاعل تختلف باختلاف الجنس. وإذا كانت عملية التلقي تستند إلى هذه المبادئ الضرورية، فإنها كذلك لن تتحقق إلا بوجود النص، وهذا الأخير لم يكتب إلا ليقرأ وينتظر المتلقي الذي يسعى إلى تشريحه، وهذا ما سنتعرف عليه من خلال الكتابة والتلقي عند "ياوس".

الكتابة والتلقي

لم يحدث في أي مرحلة من مراحل تاريخ التجربة الجمالية، أن نشأ مصطلح "الإنتاج" أو الكتابة والتلقي بمنشأ الأخوين العدوين، إلا أن الغرابة في ذلك هو جعلهما في مدة معينة كذلك بالفعل، و نظرا للصراع الذي ساد في الستينات والمتمثل في نقد الأيديولوجيات، اشتد هذا الجدال حول قضية «تنازع التأويلات»، ولعل الهدف من وراء ذلك، هو معرفة مدى قيمة الإنتاج في كل ممارسة اجتماعية يحدد على إثرها مجموع النشاط الجمالي، أو أن التلقي بحكم تبعيته للإنتاج لا يعتبر شرطا مرحليا يتوقف عليه فهم النص الأدبي. وللتأكد من زيف هذا الصراع المتضمن في طياته سؤال الأسبقية بين النزعتين المادية، و المثالية لأن جمالية التلقي وجمالية الإنتاج متناسقتان فيما بينهما، في هذه الناحية فكارل ماركس"الذي يعرض في معرض حديثة الجدلي سنة 1857م استمرارية رواج السلع، فكل إنتاج في نظره يستجيب للتلقي، وكل استهلاك يدعو إلى الإنتاج، واستدل على ذلك بمثال الممارسة الجمالية على وجه التحديد، ليبين هذه العلاقة الجدلية:«إن الموضوع الفني جمهور للفن، ولمنتجاته (...) أي ذاتا للموضوع(...) و بنفس الكيفية، يحدد الاستهلاك تدابير المنتج، ما دام أنه يتطلب ذاك بواسطة حاجة تعين له غاياته».[83]

وانطلاقا من هذه الجدلية نفسها، ينتج عن ذلك التداخل بين الرواج والتداول ما يسمى الآن بالتواصل الأدبي وهذان النشاطان (الكتابة والتلقي) أصبح يتعرضان

---

[83] هانس روبرت ياوس – جمالية التلقي- ترجمة رشيد بنحدو – جمالية التلقي – مجلة نوافد – النادي الأدبي الثقافي – جدة ع: 15 ص 46 مارس 2001

للجدل كذلك،حيث أنهما ينعتان بالابنين غير الشرعيين، اللذين أنجبتهما الإبستمولوجية الكلاسيكية والانثروبولوجيا المسيحية، وقد كان على النظرية الجمالية أن تبقى مدة طويلة، لتنفلت من ذلك الحصار الشديد الذي ضرب عليها، والذي فرض على كل عمل، ونتيجة لذلك قيد مفهوم «المحاكاة الطبيعية»كل إبداع مبتكر وهذا ما نادت به الافلاطونية التي كانت المعرفة عندها منعدمة، لانعدام وجود الاستنباط، من حرية فهم العمليات الإنتاجية. في حين أننا لا ننسى الشهادات المتعددة، التي تتحدث بوجود العلاقة الحميمة بين «الكتابة والتلقي».[84]

وتدعيما لذلك فقد ظهرت شهادات مختلفة تؤكد هذه العلاقة الحميمية بين الإنتاج والتلقي قبل أن يصلا إلى مستوى النظريتين، و حسبي أن أذكر هنا بعض الشواهد، و لعل من أقدمها، وصف ذرع (أشيل) في الإلياذة، فالمؤلف «هو ميروس»، يعرضه علينا فيما هو نتاج عمل «هيفا يسطوس» اما «دوويزيس» الرمز الماهر، فيوجه رؤية المتفرج الإنساني لتخترق الكون كله، وتجيل نظرته عبر كافة حقوق النشاط البشري، ابتداء من أكثرها نبلا، وانتهاء إلى أشدها تعلقا باللعب، وهو رقصة جزيرة«كريط» التي تسيج بدائرتها التعارض بين الحرب و السلم، بين الحفل والعمل.[85]

بينما المثال الثاني، وهو تاريخ تفسير التوراة، يظهر لنا كيف أن تلقي نص مقدس، بعدما كان سلبيا في الأصل،أصبح على امتداد الأزمنة تلقيا فاعلا و منتجا، أما الشروح اللغوية والتأويل انعدم فيهما استهداف إعادة بناء المعنى الأصلي للنص، وإنما ساهمت في تطبيقه على الأحوال التاريخية للكنيسة و لكل مؤمن، وهو ما يعني بالتأكيد تصورا إنتاجيا للنص. وعلى هذا المنوال نفسه، فان تأويل الشراح اليهود للثوراة بطريقة إشراقية ورمزية، مكن شعبهم من تأويل الدوكسة«DOXA » بصبغة جديدة تلائم معاناتهم للنفي و الاضطهاد، ونتيجة لذلك اعتبرت كلمة «kaballe » العبرية

---

(84) ينظر م.ن. ص 47.

(85) ينظر م س ص من 48/ 49.

مرادفة اشتقاقيا لكلمة «Réceptio» للاتينية[86]، وبعد هذه المدة الطويلة، استطاع الفرنسي مونطيني « Montini »في كتابه «أبحاث» أن يحقق ربطا وثيقا بين التلقي والإنتاج حيث أنه قد طور بعد الإنتاج في الكتابة إلى مكانة المعرفة بالذات« لم اصنع كتابي، قدر ما صنعني كتابي كتاب متعايش مع كاتبه، له حياته الخاصة، فيما هو جزء من حياتي».[87]

وانسجاما مع ما قاله سابقا، يتبين لنا أنه اعتبر نشاط القراءة فعلا تلقيا منتجا، واعتبر القارىء حرا في عملية إنتاج المعنى للنص، وله فضل السبق في ذلك على «شلايرماخر» الذي يتضمن تأويله تفوق فهم القارىء على فهم الكاتب ذاته،« القارئ الكفء، هو من يكشف نصوصا ممتازة أخرى ضمن ما تصوره الكاتب وكتبه، و من يمنحها دلالات و أوجها أكثر غنى»[88]

وقد استمر «شلاير ماخر» في الحفاظ على عنصر التفاعل بين الإبداع والتأويل، وليتخذه مبدأ لنظريته التأويلية، عندما كانت الرومانسية الجمالية الألمانية في وقت تنادي بضرورة استقلال الفن رافضة ربط الصلة بين الإنتاج والتلقي، فالفن المستقل يتمسك بذاته، ولا هدف له سوى التعبير الذاتي للمرء الذي يبدعه أو يقرأه، فهو ينقله إلى عالم حر بعيد عن تعسفات العالم الواقعي الخالي من أي بعد اجتماعي، عالم لا تتلقاه سوى الذات المنفردة المتلقية.[89]

و بعد هذا التصور الذي لا يقبل في الفن كل بعد تواصلي و اجتماعي، سيعمل «هيغل» بمبدأ امتداد الفن إلى الآخر فيقول:" مهما حاول العمل الفني، أن يبني عالما متماسكا وقائما من تلقاء نفسه، فانه بصفته موضوعا واقعيا لا يوجد لذاته، بل يوجد لنا نحن، أي من اجل جمهور يتأمله و ينشيء به "علم الجمال".[90]

---

[86] [87] ينظر م س ص من 48/ 49.

[88] م.ن. ص 49.

[89] ينظر هانس روبرت ياوس – جمالية التلقي – ترجمة رشيد بنحدو. م. س. ص 50.

[90] –م.ن – ص 50

وما فتىء أصحاب النزعة المثالية والماركسية، لا يولون لنظرية التلقي جانبا من الأهمية إلى غاية منتصف القرن العشرين، وعند مجيء"جون بول سار تر" استطاع أن يرد الاعتبار إلى هذه النظرية، حين انشغاله بهذه القضايا في كتابه "ما هو الأدب؟"، فتطرق فيه بالتحليل إلى جدلية العلاقة بين بعدى الكتابة والتلقي في الممارسة الأدبية، أوبين القراءة والإنتاج، لأن هناك فراغ لا ينبغي على صاحب النص تجاهله بين تكون النص و تلقيه :"لا يمكنني أن أكشف، وإن نتج في آن واحد. فالإبداع سيهدف ما ليس جوهريا بالنسبة للنشاط الإبداعي. إن الموضوع المبدع حتى و لو ظهر للآخرين نهائيا، يبدو لنا موقوف التنفيذ باستمرار: فباستطاعتنا دائما أن نغير هذا السطر أو هذا اللون، أو هذه الكلمة: فهو لا يعرض نفسه أبداً"[91]

إن العمل الإبدا عي غير مرتبط بالذات المنتجة التي لا تعرف كيف تكون نهايته، فإدراك النص من حيث هو موضوع، يستدعي نظر الآخر إليه، أي نظر المتلقي،لأنه لوكان صاحب النص ينتج لذاته فقط، لما تحقق للنص وجود بما هو موضوع:« إن عملية الكتابة، تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدليا لها (...) فاتحاد الكاتب و القارىء هو الذي يمنح الحياة للنص بما هو موضوع واقعي، ومتخيل أنتجه العقل. فلا فن إلا من أجل الآخر وبواسطة الآخر».[92]

وبعد هذا الإستدلال يتبين لنا أن كل ما قام به "سارتر" هو إرهاص لظهور نظرية التلقي والتأويل التي ستتطور في الستينات، وأن إدراك العلاقة بين الإنتاج والتلقي في منظور "سارتر" الجدلي يفتح المجال أمام القارئ لإبداع موجه أو للتلقي المنتج.إن القارئ واع بأنه يكشف، يبدع في آن واحد، يكشف وهو يبدع، ويبدع وهو يكشف"[93] وهذه الملكة التي يختص بها القارىء سيحددها "إيزر" بشرح أكثر وضوحا، من خلال مصطلح

---

[91] -جان بول سارتر -ما هو الأدب ؟ - ترجمة : د غنيمي هلال دار النهضة مصر - القاهرة 1961 ص 40.

[92] -م . س. ص 51/ 52.

[93] جون بول سارتر م.س. ص 94.

«بياضات» النص: «لاشك في أن الكاتب يوجه القارىء، لكنه يكتفي بتوجيهه، فالشواخص التي ينصبها يفرق بينها الفراغ،لذلك يجب الوصل بينها و تجاوزها ».[94]

وعلى هذا فإن مرحلة الستينات تمثل منحنى جديدا لنظرية " سار تر" وانتصارا لمبدأ أنغلاق النص" الذي قد فتح مجالا لوصف أدق للنصوص، إلا أنه انساق وراء المثالية البنوية. فإذا نظرنا إلى النص بوصفه نتاجا منجزا ولا كاملا، ينفصل إنتاجه (ما قبل النص) عن تلقيه (ما بعد النص) فإننا نجازف برؤية هذا النص يتجزأ و يتفتت ضمن نكوص لا متناه لا " إنتاج نصي « مكتف بذاته. مما يدل ذلك على أن الكتابة موضوع مثالي،أي واقع موجود لذاته. وهذه الفكرة ماهي إلا تفسير لتلك العلاقة الكلاسيكية، بين النص والعالم، التي تصدر عن تقليد "الكتابة المقدسة».

وقد لفت الانتباه إلى ذلك « اومبيرتوايكو» : « لقد أخطأت القرون الوسطى، حين اعتبرت العالم نصا، واخطأ العصر الحديث، حين اعتبر النص عالما».[95]

ومن هذا القول، يتضح لنا أن المثالية اعتبرت النص منغلقا على ذاته، ليس له ارتباط وثيق بالمتلقي وليس هو في حاجة إلى هذا الأخير، فهو بذلك يفهم ذاته بذاته، أي أن الموضوع الذي يعبر عنه النص مستنبطا من الواقع، ولا حاجة للقارىء أن يعرفه، لأنه يعيشه و بالتالي فالواقع هو النص، وهذا الأخير هو الواقع. والقراءة التكونية التى أرست دعائم العلاقات الجدلية بين الكتابة والنص، فاستبدلت اكتمال نتاج العمل المبدع البحث في تكونه بغض النظر عن الرؤية البيوغرافية أو العضوانية، بل باعتبارها قاعدة فرضيات متصلة بحيثيات هذا النص وهو في مرحلة التشكل أي « ما قبل النص» فرضيات قابلة للنقد و الإثراء.[96] وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على إعطاء القضايا السار ترية أهمية سواء أن ارتبط الأمر بالفراغ بين الكتابة والقراءة، أو ارتبط بسيرورة الكتابة، أو سلبيات التبديلات أو إيجابيتها، أو بالقفزة النوعية بين ما قبل النص، أو بالارتباط بين التشكل الذاتي، و الشفرة الثقافية أو

---

(94) جون بول سارتر م.س. ص 94.

(95) –هانس روبرت ياوس – جمالية التلقي-ترجمة رشيد بنحدو – م.س ص 53.

(96) ينظر م.ن. ص 54.

الاجتماعية أو أخيرا و هذا هو الأساس، بالنسبة لأفق التوقع الخاص بـالمتلقين، الـذي يولي الكاتب له جانبا من الأهمية أثناء عملية الكتابة.

فجمالية الإنتاج، وجمالية التلقي، غـير متكـاملين، فـالأولى تكمـل عملـها حـين انتهاء النص ذاته من التكون، و إن الثانية تعتبر اكتمال النص بدايـة لعملـها، فـالقراءة التكونية حين اختصاصها بموضوع الكتابة، فإنها لا تنفصل عن عمليـة التلقـي لكونهـا عنصر من عناصر عملية إنتاج المعنى.[97]

ولتوضيح هذه الإشكالية أكثر، فإنه يتعين علينا إعطاء مثال مـأخوذ مـن الأدب المعاصر، يتعلق بالعلاقة الجدلية بين الكتابة و التلقي،و يرتبط هذا المثال برواية «إيطاليو كالفينو»* بعنوان « لو أن مسافرا في ليلة ممطـرة»، الـتي يحمـل فصـلها العاشـر دلالات خاصة في هذا الموضوع، فهو يتمثل في مـذكرات محـور « سـيلاس فلانـوري» أخـذت بالمؤلف إلى أن يمزج فيها نوعا من النقد «التكوني» عن طريق "تقنية الـتقعير" ونلمـس في هذه المذكرات صدى لفكر « سار تر» باعتبار وصفها للتجربة الواقعية لكاتب يفكـر في علاقته بالمتلقي، و يدرك مشاكلها في شكل سلسلة من المفارقات.[98]

بداية هذه المفارقات أن الكتابة و القراءة من المستحيل أن تتزامنا. حيـث جـرى ذات مرة «لسيلاس» و هو منشغل بالكتابة، أن رصـد بواسـطة منظـار مقـرب امـرأة منشغلة هي الأخرى على القراءة، وهي ممددة علـى أريكـة في شـرفة دار بعيـدة علـى الشاطىء، وقد ضايقه تزامن نشاطه الخاص، وهو الكتابة مع قراءة هذه المرأة المجهولـة، مما أثار عنده رغبة غير معقولة، وهي:« أن تكون الجملة الـتي أنـا بصـدد كتابتهـا، هـي نفس الجملة التي تكون المرأة بصدد قراءتها في الوقت ذاته[99]».

---

[97] ينظر م.س. ص54.

*ترجم هذه الرواية إلى الفرنسية كل من : فغو نسوا واهل / ودانيال سالينار- بـاريس – منشـورات سوي1981

[98] – م.ن ص 55

[99] م.س ص 55

فلماذا يتعذر وقوع هذه الرغبة؟ لأن المسافة الفاصلة بين كتابة «سيلاس» وقراءة المرأة لا تسمح بذلك، وبما أن عبور هذه المسافة شيء مستحيل، يضطر «سيلاس» إلى الشك في حقيقة ما يكتب :« أحيانا اقتنع بأنها تقرأ كتابي الحقيقي، ذلك الذي كان علي أن أكتبه منذ زمن بعيد، والذي لن أنجح في كتابته أبدا.»[100]

وإن تأملنا في ذلك، سنجد أن الكتاب المستحيل الحقيقي، لا يستطيع أن يكون سوى ذاك الذي في طور الانكتاب. بل لهذا السبب بالذات يبدو مُستحيلا وأكثر حقيقة، مادامت المرأة تتلقى دائما ما يكون «سيلاس» بكتابته، باعتباره نتاج كامل، ومكتمل وإن كان الموضوع في جاهزيته يفلت من الكاتب، فإن عمل كتابته يصبح غريبا دائما على القارىء، و إن كانت القارئة بالمقابل تنظر إلى الكاتب من الخلف، وهو يكتب، فإن هذا الأخير سيصبح فورا، وباعترافه عاجزا عن الكتابة.[101]

إن ثمة مخرجا واحدا من التناقض: فلو أصبح «سيلاس» كاتبا منتحلا، فسيمكنه أن يقرأ ويكتب في الوقت نفسه. وهكذا أخذ «سيلاس» في نسخ مطلع رواية "الجريمة والعقاب « دوستويفسكي» ليكتشف إغراء هذا النشاط الذي أصبح غير معقول، وهو الانتحال: « إن الناقل يعيش في آن واحد زمنين: زمن القراءة، وزمن الكتابة، فبوسعه ان يكتب دون أن يعاني قلق الفراغ الذي ينفتح أمام ريشته، وبوسعه أن يقرأ دون أن يقلقه الإخفاق في تحويل عمله إلى موضوع ملموس»[102].

وأثناء ذلك، جاءه وكيل أدبي يدعى «ايرميس مارانا» ليخبره بأن ناشرا بيانيا اهتدى إلى الصيغة التي تمكن بكتابة روايته، فأصدر بذلك عشرات النصوص باسم «سيلاس فلانوري» بجودة رفيعة. فسرعان ما شعر بالاندهاش، فبعد احتجاجه في المرة الأولى على اغتصاب عمله هذا اعترف بأن هذه النصوص المقلدة المبتذلة (...) يمكنها في نفس الوقت أن تخفي حكمة في غاية الدقة والسرية، حكمة تفتقدها النصوص

---

(100) م.ن ص56

(101) ينظر روبرت ياوس – ترجمة رشيد بنحدو م.س. ص 57.

(102) (103) م.ن ص59

الأصلية[103]. ومن هنا، تشرع الحكمة الدقيقة والسرية في التشكل بصفتها خافية للرواية، وهي أن عميلا ساميا للخداع والمخاتلة يدعى «ايرميس مارانا» أسس «منظمة الدلس» ليستمر في نشاطه التزويري، وتفرعت هذه المنظمة إلى فئتين: أصحاب العقول المستنيرة، وأنصار العدمية، وتم التركيز في أعمالها المبذولة على الكتاب. لأنه أغلى ثروة في العالم الذي تحكمه قوانين السوق، إلا أنها فشلت على الرغم من ذلك، في استدراج القارئة المثالية إلى فخاخها. فقد ربحت المرأة المجهولة الرهان، حين اضطر المستبد المدير العام للشرطة الكلية للوجود إلى الاعتراف بما في القراءة. حيث يحصل شيء لا سلطة عليه ففي الوقت الذي تمنع فيه القراءة: يمكن قراءة شيء ما، من هذه الحقيقة التي نريد أن تكون مقروءة[104].

والمفارقة الثانية هي محاولة «سيلاس» التهرب من طلب «ايرميس مارانا» الشيطاني بطريق يريد من خلاله أن يكتسب محو الذات دلالة أخرى:« أنا أيضا أريد أن امحي بنفسي، وأن ابتكر لكل كتاب ذاتا أخرى، وصوتا آخر، واسما آخر أي أن يحيا حياة جديدة، لكن ما أصبو إليه هو أن أقبض في الكتاب على العالم اللا مرئي، عالم بدون مركز ولا أنا..»[105]

إن التحلل الواضح لـ «أنا» أسيرة لذاتها، و هو في الآن ذاته بداية ونهاية، أي إزالة لحدودها الشخصية ضمن تعددية تبيح عبر «الأنا» دائما، الوصول إلى مخرج لعوالم ما تزال ممكنة ومن ثم لا يكون الانصراف عن الاستقلال الذاتي للانا خسارة، بل ربما إذا ما سمع بالتعبير عن كل ما يكون قد ظل خارجا عن ذاته، أي عالم غير متلق، لأنه منعدم الكتابة، هنا يستوحي «سيلاس» كتابا ينصح ببناء فعل "فكر" إلى المجهول مع تصريفه إلى ضمير الغائب المبهم، بحيث يقف فاعل فعل "الكتابة" عن كونه من "يفكر" ليصبح «ما يفكر»، ونلاحظ هنا أن «كالفينو» يشير هنا إلى «دريدا» فليس دون تعديل فكرته على الأقل إن "الكتابة مع افتراض تمكنها مع مجاوزة حدود المؤلف، ستضل بدون معنى، طالما لم يقرأها شخص نادر، تخترق مداراته الذهنية فوحدها تفتح المجال

---

[104] م.س. ص من 59/ 60.

[105] م.ن ص 60

لمقروئية شخص محدد تثبت أن ما كتب يتصل بطاقات الكتابة، طاقات تستند إلى شيء ما، يتجاوز الفرد فإذا استطاع أحد أن يقول:« أنا أقرأ إذن فهذا يكتب" فسيكون ممكنا آنذاك أن يعبر عن نفسه»[106].

فنستنتج إذن أنه بإمكان العالم غير المقروء، أن تصل إليه الكتابة، وأن تدل عليه بوصفه عالما بدون ذات، إلا إذا لم ينكتب المكتوب في ذاته، وأمكن لذات قارئة أن تقرأه. وأن « كالفينو» يريد الاستفادةفي هذا المجال من جدلية "الإنتاج – التلقي" السارترية، لاختلافها مع منهج «دريدا» وغير القابلة للنزعة العقلية المركزية" لكي يلمح الى شساعة «اللا مكتوب» أي العالم بدون ذات قابلة للقراءة من قبل ذات معينة" هنا يرتبط الأمر إذن ب:« بديل مكتبة بابل» فإما كتابة كتاب، يمكن أن يكون الكتاب الأوحد القادر على تلخيص "الكل" في صفاحته، وإما كتابة كافة الكتب، وملاحظة "الكل" في صفحات جزئية[107].

ولهذا فالحل الأول يصعب تحقيقه كما يبين ذلك «كالفينو»، ولعل ما يبرر ذلك، ليس هو الابتعاد عن التصديق «بالكتاب» كما استنتج ذلك «كالفينو» بطريقة غير مقنعة البتة، وإنما أن الكلام الكلي والموحى به، لابد وأن يبقى في النص المقدس مخالفا، أي متعاليا على كل أشكال الكلام وغير متوقع، فالكتاب الوحيد القادر على التعبير عن الكل، يتجاوز جدلية الإنتاج والمنتج.

ونص الكتاب متعذر الكتابة، كما أنه وبشكل مخالف مكتوب، ومنذ القديم وإلى الأبد. وعلى هذا السبب أمام «سيلاس» سوى الحل الثاني، أن يكتب كل كتب المؤلفين، إذا أمكن ذلك، وإن كان هذا العمل مستحيلا، فقد توصل إلى فكرة مفادها، أن يكتب رواية ببداية كل الروايات، « رواية تحافظ طيلة مدتها على كل احتمالات البداية »[108].

---

[106] م.ن ص 61

[107] ينظر م.س. ص 61.

[108] م.ن ص 61

وبهذا المضمون يصبح عالم الخيال مغلقا منفتحا على عدد لا حصرله من آفاق كل العوالم الممكنة. ولا ريبة في أن «سيلاس» بتفضيله هذا الحل، لا يخرج فحسب من تلك الغائية الكلاسيكية الخاصة بسرد ينبعث من بداية إلى نهاية، بواسطة مبدأ «انغلاق النص» بل يخرج أيضا من مفارقة الأدب الثالثة، المتمثلة في الغائية الضمنية لذات لا تبارح أبدا هويتها الخاصة، وحتى لو بقي صاحب النص يؤجل موضوعه بصفة لا تكاد تنتهي ، لأن الإنتاج الجمالي يستجيب دائما لحاجة معينة، وهي أن تدرك الذات أنها أساسية بالنسبة للعالم.

وهذه الاستمرارية إذا جعلت الموضوع أمرا تابعا أو ثانويا، فهي تحمي كذلك ما هو جوهري للذات و هو محاولة كشفها عن هويتها الخاصة.[109]

في حين أن طموح «سيلاس» الكاتب هو بالذات إدراك عالم لم تتحقق قراءته بعد، ولم يكن حدثا موضوعيا كذلك، عالم فاقد للعنصر المركزي للذات الكاتبة، وهو يعني إسناد سلطة الذات الكاتبة إلى فضاء آخر من فضاء الخطاب، ألا وهو المتلقي، صاحب وظيفة جديدة، وهذه سمة ثانية من سمات عبقرية «كالفينو»، فالمتلقي في روايته لا يكون حاضرا كطرف يتحاور مع صاحب النص، حول نهاية الحدث، ويتصارع معه حول دلالة العمل الأدبي. ولا يكتفي المتلقي من مناقشته لتكون هذا النص، بل المتلقي هو مسؤول لتحمل تبعات مجازفات الذات الكاتبة المجهولة، والتي تختفي تارة وتظهر تارة أخرى، على امتداد الحكايات العشر المتقطعة التي يتكون العمل الروائي منها، فالمتلقي لهذا العمل يرى أن المسافة بينه وبين العمل قد تكسرت، ولم تعد قائمة لصيغة الخطاب الافرادي من جهة، وللنحوية المريبة المتمثلة في ضمير المتكلم « أنا» مما جعل القارئ مندمجا ومشاركا في تسلسل الأحداث المحكية بدون شعور، والتي تجعل صاحب النص معها غائبا[110].

هكذا تنطلق الرواية في مكتبة يريد القارئ، أن يتعرف في بهوها على قارئة تدعى « لودميلا » لكن سيجدان نفسيهما منجرفين بواسطة كافة مرافق العالم الخاصة بالأدب

---

(109) ينظر م.س ص 61

(110) (111) ينظر م.س ص 64.

المعاصر الممكنة، بحثا عن الكتاب الحقيقي، الذي اختفى تحت كامل الأوراق المكتوبة، والمزورة تزويرا لا نهائيا وما نستطيع قوله أن «ايطالو كالفينو» قد تمكن من تحقيق ما لم يكن في مقدور أية نظرة للتلقي تحقيقه إلا قليلا، في مجال وصف استمرارية القراءة عبر كافة مراحلها، بداية من إجراءات التسويق، وقرار النشر، عبورا بالصناعة والتوزيع، والبرامج الجامعية، والصراعات الإيديولوجية و الإحصاءات الحاسوبية، وهلم جرا (111).

ولا يسعنا إلا أن نقول أن رائعة «إ يطالو كالفينو» هي بمثابة شعرية حقيقية تتضمن كل نظريات التكون و التلقي معا، بالإضافة إلى ذلك، أن الرؤية الماورائية في الحكاية العاشرة ليست النهاية في الرواية. لأن الذي جاء بعد «الشعور بعالم ما بعد فناء العالم» و هو حوار في المكتبة بين سبعة قراء يستفيدون من ممارستهم أن عناوين المقاطع العشرة المكونة للعمل الروائي، تنسجم فيما بينها لتكون سنفونية يقرأ بيتها النهائي في شكل استفهام عديم الجواب أيةحكاية تنتظر نهايتها هناك ؟ . مع العلم أن الأدب لا ينتهي بالنهايات، فمن الممكن إيجاد نهاية سعيدة تجمع القارئ و القارئة، ضمن مجال يحتضن قراءتيهما المتقابلتين.

و إذا كان «كالفينو» قد تعمد وضع نهاية هنيئة، لأنه يشير إلى المضمون العميق لقصة بين القارئ والقارئة، ففي الوقت الذى أصبح فيه موت الذات الحقيقية الأخيرة لما بعد البنيوية،فإن الروائى أبى إلا أن يجاري موقف مناهضته للحداثة المتحسر على ضياع الأنا وذلك بقلبه هذا المنظور بواسطة برهان مستفز.[112]

والذي من خلاله أراد فيه توضيح الكارثة الحقيقية التي تتمثل في ضياع "الأنا" بل في ضياع « الأنت» وفيما يخص « قارئه المتوسط»، فهو يهديه قارئة مثالية "بياتريس" صاحبة الرغبة المتحركة في المعرفة التي تسبقه إلى العوالم الخيالية للقراءة وتساعده على إنهاء، ولو قراءة واحدة، ومشتركة للنص، التي تعتبر بالنسبة للقارئين المتحابين سوى جسد للآخر، هذه القراءة تسمح بمجاوزة الصراع بين الكتابة والقراءة، وبالتصالح بين

---

(112) م.س ص 64

هذين الأخوين اللذين كانا عدوين، أي، (التكون والتلقي) كما وردعند سارتر: "أنا أنتظر من القراء ان يقرأوا في كتبي ما لم أكن أعرفه، لكنني لا أتوقع ذلك، إلا من قراء يتوقعون قراءة مالم يكونوا أيضا يعرفونه"[113]. وإذا كانت عملية التلقي لا تنفصل عن النص في نظر "ياوس". فهل يمكن للقراءة أن تقف عند ملحوظات النص المرئية دون الوقوف على سائر البياضات الأخرى التي لم يملأها النص؟

إزالة لهذا الإشكال فإنه يتعين علينا التطرق إلى سيرورة القراءة عند "آيزر" المؤسس الثاني لنظرية التلقي.

القراءة والسيرورة:

لا شك في أن الفلسفة الظاهراتية للفن تتطلب أخذ مثالية الفرد بعين الاعتبار عند تحليل العمل الأدبي، و ليس هذا الأخير فقط، بل الأفعال التي تتخللها الاستجابة لذلك النص بالتساوي لذا يقارب " رومان انكاردن" Roman Ingarden بنية النص الأدبي بالطرق الممكن إدراكه بها ويعطي النص في حد ذاته صورا تخطيطية متباينة تساعد في تسليط الضوء على مادة العمل. و هذا ما يسمى بفعل العيانية " Konretisation[114]

وعلى إثر ذلك يتخذ العمل قطبين يسمى الأول منه الجانب الفني، والثاني بالجمالي ويشير مفهوم الفني إلى النص الذي يبدعه الكاتب، وبينما الثاني يشير إلى الإدراك أو الفهم الخاص بالمتلقي، و يتضح لنا من خلال هذه القطبية حقيقة الحيلولة لكي لا يتحول العمل الأدبي إلى متطابق مع النص تطابقا تاما، أو مع فهم النص. بل يجب أن يكون في الواقع عند منتصف الطريق الواقع بينهما. و يصبح العمل، بفعل ذلك، أكثر من نص، نظرا لتبني النص الحياد أثناء عملية الإدراك المستقل عن الميل الفردي للقارئ، رغم تأثير بعض النماذج المختلفة، والمؤثرة في الوقت نفسه .[115]

---

[113] جان بول سارتر –م.س ص 198

[114] انظر وولفكانك أيزر– سيرورة القراءة– ترجمة:فاطمة الذهبي – مجلة نوافد ع: 15 مارس 2001 ص 128

[115] م.س ص .128

ويقتضي هذا التقارب الناتج بين النص والمتلقي وجود العمل الأدبي، وطالما لا يتوافق هذا التقارب مع واقع النص، أو الميل الفردي للقارئ، لا يمكن أن يسلط عليه الضوء بصفة محكمة، لكن سيظل هذا التقارب السلوك الفعلي الدائم للقارئ.

ومن هذا المنطلق سيجعل المتلقي العمل حركيا، بسبب استعماله للمنظورات " Pérspectives يقدمها النص له، لتوصيل النماذج و الصور المخططة فيما بينها، ويتولد عن هذه التوصيلة الحقيقية تنبيه الأجوبة داخل نفسية القارئ، أي وجود المنبه سيتولد عنه الاستجابة[116] وضمن هذا المنظور، تحفز القراءة العمل الأدبي إلى كشف طابعه الديناميكي الموروث، وأن هذا الاكتشاف ليس جديدا من الإحالات "References" التي تم القيام بها حتى في الأيام الأولى من الرواية، وفي هذا الصدد يقول " لورنس ستيرن" "Laurence Sterne" الذي يستشهد به "آيرز" قائلا: « لا يوجد هناك المؤلف الذي يفهم الحدود المقبولة للياقة و التربية الجيدة، الذي يفترض الاعتقاد بكل ذلك : إن أصدق احترام تمنحه لفهم القارئ هو تقسيم هذا الأمر على نحو حميم وترك له شيئا ما يتخيله في دوره ولك أيضا،وأنا أمنحه بدوري حالات المديح من هذا النوع على نحو باق،وأعمل له بوسعي لجعل خياله مشغولا مثل خيالي » [117].

وبناء على هذه المقولة فإن الهدف الذي يرمي إليه "ستيرن" حول النص الأدبي، هو تحويله إلى شيء شبيه بساحة اللعب التي تحتوي على القارئ والمؤلف، اللذين يلعبان فيها لعبة الخيال، ولو عرف القارئ كل الرواية، ولم يبق له شيئا يتخيله ، لذا يفترض على القارئ تصور النص الأدبي بمثل الطريقة التي يكون فيها خيال القارئ منشغلا بصنع الأشياء لنفسه، لأن القراءة ستصبح لذة عندما تكون حيوية ومبدعة[118]. وعلى هذا فبإمكاننا دراسة الكيفية التي تؤثر بها الجمل المتعاقبة فيما بينها كونها مركز الانطلاق للمقاربة الظاهرية، و هي تكتسي أهمية بالغة في النصوص الأدبية، على ضوء حقيقة عدم موازاتها مع أي واقع موضوعي خارجها، وينبني عالم

---

[116] ينظر ووتعكانك آيزر . م.ن. ص 129.

[117] م.ن ص 129.

[118] م.ن ص 130.

النصوص الأدبية، على ما يسمى بـ" متلازمات الجملة القصدية" ولايشاهد القارئ هذا العالم على نحو شبيه بالعالم الذي تكون الجمل فيه أجزاء مركبة، طالما أنها تصيغ العبارات، أو الادعاءات والملاحظات، أو تنقل المعلومات، لتبني من جديد منظورات متباينة في النص، غير أنها تلزم الأجزاء المركبة فقط، و لا تكون حاصل جمع النص ذاته[119].

وضمن هذا المنظور فكيف يمكن للمرء أن يتصور الارتباط بين هذه المتلازمات؟ إن آيزر" يجيب عن هذا السؤال مشيرا إلى العناصر التي بواسطتها يستطيع القارئ عندها تسلق معنى النص. كما ينبغي عليه أن يقبل منظورات مفترضة معينة، شريطة أن يدفع بها إلى التفاعل الحتمي، عند قيامه بالمقاربة الظاهراتية للنص.مع العلم أن العبارات المصاغة، أو المعلومات التي تتضمنها هذه الجمل لا يمكن إلغاؤها سلفا. و لهذا تحدث" إنكاردن" عن متلازمات الجملة القصدية في الأدب قائلا: « لا تتألف الجملة من العبارة بصورة مفردة – التي ستصير إلى عبثية رغم كل شيء، نظرا لتمكن المرء من صياغة العبارات حول الأشياء الموجودة -فحسب- ولكنه يهدف إلى شيء ما، خارج حدود الذي يقوله فعلا، وتطبق هذه الحالة على كل الجمل في الأعمال الأدبية، ويحقق هدفها المشترك بتفاعل هذه الجمل، وهذا ما يمنحها خصيصتها الخاصة في النصوص الأدبية، وتكون أدلة حول شيء ما قادم » [120].

وتصبح الحياة غير مغلقة في السيرورة التي يشتق منها المضمون الفعلي للنص ذاته، وحينما وصف " هو سيرل" Husserl" الوعي الداخلي للزمن، اعتبر السيرورة عملية بناء لمقاصد النص وإثرائه، بغية تحقيق نضجه بعد جمع بذوره،« تلهم كل سيرورة بنائه أصلا بالمقاصد المسبقة،التي تبني وتجمع بذوره، ما هو قادم في حد ذاته،و إرجاعه إلى الإثمار ».[121]

---

[119] ينظر م.س. ص 134.

[120] م.ن ص 133

[121] م.ن ص 134

بعد هذا يجدر بنا القول أن عملية الإثمار التي يريدها النص، لن تتحقق له إلا بخيال القارئ الذي تسند إليه المهام ليعمل على المتلازمات التي تنبأتها الجمل المتابعة، الموجودة على مستوى السطح كما أنها تعمل على بناء التوقع الذي يطلق عليه "هوسيرل" بـ"المقاصد المسبقة".

وكل جملة تحتوي على نظرة عامة تمهيدية حول النص، تعتبر في حد ذاتها نوعا من الإيحاء لمعرفة ما هو قادم، و كان قد قرئ سلفا، مما تساهم هذه الاستمرارية أو السيرورة العامة في إنجاز الواقع الكامن اللا تعبيري للنص.

ولكن المتتبع لقراءة النصوص الأدبية كثيرا ما يرى أن هناك مشكلا يحدث على مستوى تدفق الجمل و الأفكار، و المتمثل في الثغرة التي تحدث أثناء عملية التلقي، فيصاب القارئ على إثرها بالدهشة، أو خيبة الأمل، تدفعه إلى الإقلال من نشاطه، وفي هذه المرحلة، ما عليه سوى التغلب على هذا المشكل عن طريق إعادة القراءة للمرة الثانية:" ولكن تأتي فيما بعد عقبة تدفق الفكرة، لو لم يكن للجملة التالية بالمصادفة أي ارتباط ملموس مهما كان مع الجملة التي أثارت تفكيرنا، وترتب هذه الثغرة بالدهشة الأكثر أو الأقل نشاطا أو بالسخط، وإن من المهم جدا التغلب على هذه العقبة لو أردنا التدفق السلس للقراءة الثانية. وتحدث الثغرة المعيقة لتدفق الجمل بفعل الصدفة، التي تنشأ من عدم تطابق توقع جمل النص، مع توقع المتلقي مما يثير مشاعر السخط لديه، وتكون هذه العقبة في أبسط قصة، إذا لم يكتمل أسلوب السرد فيها[122]. وفي هذه الحالة تكتسب القصة ديناميتها من خلال الإسقاطات "Omissions" فقط. والبحث عن هذه الإسقاطات يكون نتيجة لتلبية ملكة العقل حتى نتمكن من إزالتها، « وتحصل القصة على ديناميتها.. من خلال إسقاطاتها.. فحسب، لذا نمنح فرصة إثارة (تنبيه) ملكتنا العقلية لتأسيس الارتباطات، لسد الثغرات التي تركها النص نفسه. »[123]

---

(122) (123) م.س. ص 139.

وتأثير هذه الثغرات يكون مختلفا، لأن كل متلق فردي سيغلقها بطريقته الخاصة عند تلقيه للنص وسيتخذ قراره الخاص، حول كيفية سد الثغرة، وعندما تتضح ديناميكيات القراءة في هذا الفعل الحقيقي، وسيشعر ضمنيا عند اتخاذ القرار بلانفاذية ذاته على صنع قراره، وكانت هذه السيرورة لا واعية على نحو أكثر أو أقل مع النصوص التراثية، إلا أن النصوص الحديثة تشغلها على نحو مستمر و قصدي تماما.[124] إن هذه اللانفاذية الحقيقية هي التي تمكنه في اللحظة نفسها على اتخاذ القرار، لكن هذه الاستمرارية اللاواعية، تقل أو تكثر في النصوص التراثية. في حين أن النصوص الحديثة تتسم بها بصفة مستمرة وأن هذه اللانفاذية الحقيقية، هي التي تجبره في الوقت ذاته على صنع قراره،و تتحول هذه النصوص إلى متشظية غالبا عندما يكون المتلقي منشغلا بالبحث عن العلاقات بين الشظايا. وتوضيحا لذلك فليس الهدف من وراء ذلك، إضفاء التعقيد على هذه الارتباطات، بل الهدف من وراء هذا الكشف، هو توفير نصيب من الوعي، للبرهنة بقدرتنا الخاصة على توفير الروابط، و أثناء هذه المرحلة يؤدي بنا النص إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بواسطة فعل التأويل الذي يعتبر العمود الفقري لسيرورة القراءة، و تكون هذه الأخيرة انتقائية مع كافة النصوص الأدبية، و تتحول إدراكات النص القوي إلى إدراكات أكثر غنى، و ينتج ذلك بفعل القراءة الثانية لأي مقتطف من مقتطفات الأدب، التي سيتولد عنها انطباعا مختلفا عن القراءة الأولى » .[125]

كما يحمل النص في طياته سلسلة زمنية قوية تتطلب من القارئ إدراكها بطريقة حتمية لأن سيرورة القراءة تحتوي دائما على نظرة النص، عبر مرحلة الانتقالية المختلفة، و ذلك ما يدعى بالبعد الحقيقي الذي يكتشف أثناء عملية القراءة، مما ينتج عن ذلك، تأسيس العلاقات التي تدفع بنا إلى الوعي لما هوآت.

ففي القراءة الثانية، يلاحظ المتلقي أشياء لم يلاحظها في القراءة الأولى، و من المستحيل تكرار السلسلة الزمنية التي توصل إليها بواسطة الإدراك في عمليته القرائية

---

[124] ينظر م.ن. ص 140.

[125] م.س. ص 141/ 143.

الأولى، و تكون اللاتكرارية، هذه باعث على إحداث التغيرات في ممارسته القرائية التي يؤسس القارئ بعدا حقيقيا للنص من خلال إدراك سلسلة زمنية جديدة. لذا يسمح النص حتى عند التصورات المتكررة، ويحث بالطبع على القراءة الابتكارية[126].

فيجيب عن هذه التساؤلات قائلا: "نحن نمتلك خبرة العالم، التي لا نفهم بوصفها العلاقات ولعل من بين الأسئلة التي طرحها آيزر "هي بأي طريقة؟ وتحت أية ظروف مهما كانت، يربط القارئ المراحل المختلفة للنص سوية؟ هل ستكون سيرورة التوقع و الاسترجاع التي تقود إلى بناء البعد الحقيقي الذي يحول النص بالمقابل إلى خبرة للقارئ؟[127]

وتكون الطريقة التي تحدث بها هذه الخبرة من خلال سيرورة التعديل المستمر صهرا للطريقة التي تجمع بها خبرتنا في الحياة؟ التي تقرر كل حدث كليا، بل بوصفها شمولية مفتوحة يكون تركيبها غير قابل للنفاد ، "ولم تعد هناك أية طريقة لتسير الحقائق المسبقة، ومستوى الحقائق الواقعية، ما يجب أن يصير إليه العالم على نحو ضروري، وما هو عليه فعلا » [128]

والاستنتاج الذي نستطيع أن نصل إليه من خلال هذا القول، إن الطريقة التي تتم بها ممارسة القارئ للنص تكون وفق نزعته الخاصة، فالنص عبارة عن مرآة يرى المتلقي من خلالها واقعا آخر، تساعد سيرورة القراءة على وضعه، بحيث يكون هذا الواقع مختلفا عن واقعه الخاص، فكثير ما يشعر القارئ بالسأم والضجر من نصوص تقدم له أشياء ومعلومات يعرفها مسبقا، بل كأنه يحفظهالذا يجب على القارئ أن يواجه واقعا آخر لنصوص لا يعرف عنها شيئا، وفي هذه الحالة يتوجب عليه توظيف إدراكه لاسترجاع تلك الحلقات، المفقودة بلغة الممارسة المختلفة عن ممارسته الخاصة، و بإمكان القارئ المشاركة فعلا في خبرة النص الأدبي المقدمة له، عن طريق مغادرة العالم المعتاد لخبرته الخاصة.

---

(126) (127) م.س .ص 141/ 143.

(128) م.س ص 143

وإذا كانت عملية تلقيح النص لا تتم إلا بواسطة القراءة، فإن ذلك يستوجب على القارئ أن لا يستنسخ النص ويعيده في صورته المعهودة، بل يجب أن تكون قراءته تأويلية لتعيد بناء الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا وأقوى تعبيرا عن وجهات النظر التي يحملها، سواء بطريقة صريحة أو ضمنية.

وعملية استنطاق النص والتحاور معه عند أصحاب نظرية التلقي تنطلق أساسا من الفكر الفينومينولوجي والتأويل، وهذا ما سيتعرض له الفصل التالي.

الفصل الثاني

المستوى التأويلي

1- الفينومينولوجيا وفن التأويل.
2- فن التأويل.
3- أسس فن التأويل.
4 – بين الفينومينولوجيا و فن التأويل
5- التأويل و النص الأدبى
6- تأويل النص الأدبى عند هيدغر
7- المنهج و تأويل النص الأدبى
8- آليات تأويل النص السردى
9- آليات تأويل النص السردي عند غريماس
10- آليات تأويل النص السردى عند راستيى
11- آليات دلائلية اللسانية الذريعية
12-مقاربـــة تأويليـــة لرحلـــة الســـندباد

الفصل الثاني

المستوى التأويلي

الفينومينولوجيا وفن التأويل:

سنتطرق في هذا المبحث إلى المستوى التأويلي لما له من تأثير بالغ على نظرية التلقي ونذكر فيه أيضا قبل التفصيل موضوع التأويل و(الفينومينولوجيا) كمذهب فلسفي أثر هو الآخر على أصحاب مدرسة كونستانس الألمانية. حيث أصبحت الفينومينولوجيا "phénoménologie" وفن التأويل "herméneutique" تحتلان المقدمة في مجال الدراسات والأبحاث المنهجية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والإنسانية، نظرا للإشكالات والآراء والمناهج المختلفة التي تطرحها، بسبب القضايا التي أثارتها في تاريخها المعرفي ومساهمتها في إبراز مظاهر الالتقاء البنيوي والوظيفي، والتفتح المنهجي والانفتاح النقدي، وكذلك التأثير والتأثر الواقعة بين الفينومينولوجيا مثلما تتضح في صورتها النسقية والفلسفية عند "هوسرل" -وبين فن التأويل (المنهجي والفلسفي) الذي وضح مسائله وقضاياه "هانس غيورغ غادامير"، فإذا اقتصرت الفينومينولوجيا على دراسة مشكل "فهم الوجود" فإن التأويل ركز في أبحاثه على "وجود الفهم" أو كينونة الفهم" بغض النظر عن مجالها النفسي باعتباره فينومينولوجي يراعي انفتاح الكائن على ذاته، وعلى الوجود.

وقبل التطرق إلى فن التأويل ومعالجة موضوع الفهم وأبعاده الانطولوجية والجمالية فيه، فإنه ينبغي علينا في البداية التطرق إلى مصدر أساسي من المصادر التي نبع منها فن التأويل والذي كنا قد ذكرناه سابقا ألا وهو "الفينومينولوجيا" التي عرض أفكارها "برانتانو" "Bréntano" وارتقى بها "أدموند هوسرل"(*) إلى درجة النسقية والتنظير.

---

* أدموند جوستاف البرت هرسل، فيلسوف ألماني، مؤسس الفلسفة الهينومينولوجية، ولد في فريسبورغ 1859 وتوفي 1938.

فإذا كان القرن التاسع عشر قد عرف تطورا ملحوظا في ميدان العلوم بمختلف أنواعها، فإن القرن العشرين هو بمثابة بداية أزمة العلوم الإنسانية، لأن التطور الذي شهده المنهج التجريبي أصبح يشكل عقبة حقيقية تهدد كيان هذه العلوم نفسها، الأمر الذي حدا ببعض الفلاسفة إلى التنبؤ للحضارة الأوربية بالتلاشي والموت والزوال. وفي هذا الصدد تأسست الفلسفة الظواهرية من أجل التخفيف من حدة هذه الأزمة، داعية إلى التشبث بعلم جديد يهدف إلى حل مختلف المشكلات الإنسانية والفلسفية. "وقد كانت هذه الفلسفة تهدف إلى إقامة ركيزة أساسية ومتينة تعتمد عليها مختلف العلوم في سعيها المتواصل إلى اكتشاف الحقيقة بحيث تمكنها من خلق وبناء نظريات وأفكار جديدة تتماشى مع روح العلم بمعناه المعاصر"[1]

1- **الفينومينولوجيا**: وتعني من ناحية اشتقاقها اللغوي: الواقع الخارجي المؤثر في الحواس، مثل الظواهر الفيزيائية والكيماوية، وكذلك الواقع النفسي المدرك بالشعور مثل الظواهر الانفعالية والإرادية[2]. إن الكلمة الثانية التي يتكون منها المصطلح الظواهرية «Phénomenologie» فهي كلمة « Logs» التي تعني العلم والمعرفة، ومن ثم فإن المصطلح مركب من كلمتين «Logs»، «Phénomnes» والظواهرية مذهب فلسفي معاصر يهتم بدراسة الظواهر دراسة وصفية خالصة بغية الوصول إلى فهم محتواها المثالي أعني ماهيتها[3].

ويقصد بالفينومينولوجيا ضمن مجالها الفلسفي والانطولوجي، تحديد الظاهرة وشروطها العامة، أي مشكل الظهور والانبثاق (لأي ظاهرة كانت) النقل مباشرة

---

[1] عبد الفتاح الديدي: الاتجاهات الفلسفية المعاصرة – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب 85 ص 34.

[2]- جميل صليبا – المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني-بيروت-بدون تاريخ- ص 20

[3] [4] ينظر إدموند هوسرل- تأملات ديكارتية – ت:تسير شيخ الارض – دار بيروت ط،ن (1958)ص 11

بالوعي الذي أثارته ظاهرة معينة، وهو بؤرة الحديث الذي تحاول الفينومينولوجيا معالجتها[4].

واتخذت الفينومينولوجيا ثلاثة أنواع من الاتجاهات:-

1- الفينومينولوجيا النقدية عند "كانط" "Kant" وهي التي تهتم بتوضيح المقاييس الممكنة للموضوعية المنطلقة من الذات "Sujet" التي يتعين على إثرها تقيد المعرفة المقابلة للفكر "المطلق" « الفينومينولوجيا النقدية هي تلك التي تسعى إلى تُبيان الشروط الممكنة للموضوعية تؤطرها بنية الذات "Sujet" والتي تحدد بالمقابل حدود المعرفة التي تجد نفسها في مواجهة الفكر "المطلق"»[5]

2- فينومينولوجيا الظاهر "Apparences" والتي يعينها مراتب ظهور الكائن عند "هيجل" "Hegel" ومساره الانطولوجي اتجاه المعرفة المطلقة "لقد طرحت في فينومينولوجيا الفكر" تطور الوعي من أول معارضته المباشرة بينه وبين الموضوع حتى المعرفة المطلقة"[6]

3- فينومينولوجيا التأسيس عند "هوسرل" وهي التي تبحث في نظره عن كل أساس أو ركن، تنبثق من خلاله أو تنبني عليه، لأن مشكلة الفينومينولوجيا هي في كيفية النشأة بالمعنى الذي تصبح بموجبه الظاهرة ذات ماهية، وقابلة لاستهلاك المدلول الذي يفرضه الوعي عليها في بداية اللقاء. «فمشكلة الفينومينولوجيا هي مشكلة النشوء والتكون "Genése" لا بالمعنى البيولوجي لتكون الجنين أو نشوء الكائنات. لكن بالمعنى الذي يجعل الظاهرة، ظاهرة ذات ماهية وقابلة لتلقي المعنى الذي يضفيه الوعي عليها في أول لقاء له بها». [7]

ومعنى الظاهرة أيضا هو "التشكيل" أي أنها شكل وصورة، أي أن الظواهر تختلف فيما بينها، بواسطة الصور والأشكال، وإن كان اشتراكها في بعض الأحيان مع المادة. والمعنى الذي يسنده الوعي للظاهرة يسبقه "إدراك" الظاهرة، وهو تلك الدلالات التي ينتجها الوعي نحو الظاهرة، أو بمعنى آخر رسم صورة "Forme" لظاهرة كانت

---

(5) (6) – محمد شوقي الزين – مجلة فكر ونقد – الدار البيضاء – ع (16) فبراير 99 ص 72.

(7) م.س. ص 72

مجهولة،وغير معروفة الخصائص والإدراك هو مجموع الدلالات التي يضفيها الوعي على الظاهرة، هو صياغة الصورة لظاهرة معينة، بعدما كانت غير محددة المصالح، وغير متميزة الأحكام.[8]

ونستطيع أن نقول من خلال ذلك، إن الفينومينولوجيا تختص بصياغة تصور الظواهر، عن طريق إضفاء المعاني والدلالات عليها، وتزويدها بماهيات تعبر عن خصوصيتها وميزاتها المنفردة بها فبعد "الإدراك" الذي بواسطته تنشأ الدلالات من الظواهر يأتي مصطلح "القصدية" "Intentionnalité"عندما يصبح للوعي كفاءة في معرفة الموضوع والانفتاح نحوه، أي عندما تحدث العلاقة الوطيدة بين الوعي والظواهر، حيث "تتصور العلاقة القديمة مدركة في دلالتها الوصفية الخالصة كخاصية ضمنية لبعض التجارب المعيشة، كتحديد لماهية "الظواهر" أو الأفعال النفسية » [9]

وبعبارة أوضح يمكننا انقول بأن "الشعور القصدي أو الآنية له علاقة بحساب الظواهر في لحظة وجودية معينة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما إلى ذلك.. بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه. ولتوضيح ذلك أكثر يضرب "هوسرل" لذلك مثالا بتفتح "زهرة الكاردينيا"، فأثناء ملاحظة ظاهرة التفتح،فإنه لا ينبغي الاهتمام بالأفكار التي لا تفسر هذه الظاهرة تفسيرا علميا،بل يجب التركيز على شعوري نحو عملية التفتح التي أثرت في نفسي، وتكونت في وعيي دون اللجوء إلى عملية الانبهار ومعناها.[10] ومعنى ذلك أنني أغض الطرف عما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة، وركزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة، وأن هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه "هوسرل" لأنه معنى خالص، نتج عن علاقة شعورية نزيهة استبعدت المعطيات والقيم السابقة.

---

(8) ينظر م.ن. ص 72.

(9) – بشرى موسى صالح– نظرية التلقي– أصول تطبيقات – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ص36/35.

(10) ينظر إميل برهيية – اتجاهات الفلسفة المعاصرة. ت: محمود قاسم – القاهرة 56 من ص 32/31.

فن التأويل:

وتنتقل بعد ذلك إلى فن التأويل الذي ارتبط بفلسفة "المعنى" التي نادت بها الفينومينولوجيا، ووجدت صداها واسعا في فلسفة "الفهم" التي جاءت بها فلسفة فن التأويل المعاصر.

فلقد ترجمت "Herméneutique" بفن "التأويل" للفرق بينها وبين التأويل الذي هو بمعنى "Interprétation" والعلة في ذلك أن "Herméneutique" أصلها إغريقي "Hermeneutike" اشتقت لغويا من كلمة "Tike" بمعنى "الفن"أي الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية، وتسخر هذه الوسائل كلها من أجل الكشف عن حقيقة الأشياء.(11)

ومن هنا تعتبر النصوص من بين الوسائل السابقة التي تكون موضوعا للبحث والدراسة والتفسير "وتنطبق جملة هذه الوسائل على النصوص قصد تحليلها وتفسيرها، وإبراز القيم التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل إليها".(12)

إذن المقصود من كلمة أو مصطلح "Herméneutique" فن تأويل النصوص وتفسيرها وترجمتها. والتأويل هو فن يسعى إلى ترجمة النصوص المقدسة. ومما يجب قوله أنه منهج يتم بواسطته الاشتغال على النصوص، لمعرفة البنى التي تتألف منها ووظائفها المختلفة، والبحث عن حقائقها المختفية لأسباب تاريخية، وإيديولوجية. وبعبارة أوضح فإن ظاهرة التأويل ترتبط بالدلالة الأسلوبية، ومحاولة التوصل إلى الغاية المقصودة من الأساليب اللغوية، وعلى هذا الأساس فالتأويل من الناحية اللغوية ظاهرة لها أهميتها في تاريخ الفكر الإنساني بصفة عامة، وفي تاريخ الفكر الديني بصفة خاصة، منذ أن حاول الناس فهم النصوص الدينية في الكتب السماوية.

---

(11) ينظر هانس غيور غادامير – فن التأويل – ترجمة محمد شوقي الزين – م. س ص 86.

(12) – محمد شوقي الزين م.س ص 75.

وباختصار شديد نستطيع القول أنه علم يبحث عن الجذور التأسيسية لكل مصدر معرفي وبرهاني وجدلي: "فالفهم عندما يعمل لا يغلو فقط، أي لا يقول رموزا، وإنما هو يؤول، أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء، وعما هو الأس والأصل" [13].

والجدير بالذكر فإننا نجد الدلالة نفسها في لسان العرب لابن منظور: "التأويل المرجع والمصدر مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه" [14].

كما نجدها أيضا في معجم تهذيب اللغة للأزهري في أن "الأول هو المرجع، وقد آل يؤول أولا أي رجع" [15].

وعلى هذا يكون التأويل مأخوذا من "الأول بمعنى الرجوع، فكأن المؤول أرجع الكلام إلى ما يحتمله من المعاني.

وما يمكننا أن نقوله في هذا المضمار أن الجذر الذي تنتمي إليه الأشياء، والذي يريده التأويل، هو مصدر متعدد الوجه يرتبط بجملة من العلاقات الاختلاقية والاستعارية دون إسناد الأشياء إلى قيم متعالية أو أصل مطلق، فالوصول إلى المعنى المكتشف عن طريق التأويل هو مجرد دلالات نسبية، وارتباطات وإحالات متبادلة. وبواسطة التأويل يتمكن القارئ من البحث عن المعنى المختفي خارج النص عبر سلسلته التاريخية، وظروفه الاجتماعية والسياسية وداخليا عبر الفراغات المختلفة التي تشكل المحطات التي يجب على المتلقي التوقف عندها ليصبح بفعلها مشاركا ومبدعا.

---

[13] – محمد شوقي الزين م.س ص 75.

[14] – ابن منظور ـ لسان العرب ـ مصدر "أول" ج 11– دار صادر ـ بيروت ـ (بدون تاريخ) – ص 32.

[15] – الأزهري ـ معجم تهذيب اللغة (مادة أول) ـ تحقيق عبد السلام هارون ط 1 ـ القاهرة 1965م.

أسس فن التأويل:

وهنا يتبادر إلى أذهاننا بعض الأسئلة التي نراها جديرة للوقوف عندها وهي كيف نؤول النص؟ وما هي القواعد والمرتكزات التي يجب الانطلاق منها لممارسة العملية التأويلية؟ وهل كل قارئ يملك مستوى من الكفاءة يؤهله على ذلك؟

للإجابة عن هذه الأسئلة فإنه لابد من التطرق إلى أسس التأويل التي يميز فيها "شلاير ماخر" بين فهم "محتوى الحقيقة" وفهم "المقاصد" ضمن منهجين من الممارسة الفنية لعملية التأويل:

1- منهج قواعد اللغة "Linterprétation. gramatical" الذي ينطلق من اللغة الخاصة بالنص ومن دلالة الكلمات الواردة ضمن الجمل، ودلالة هذه الأخيرة ضمن النثر الفني العام."التأويل هو إذن فن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين، انطلاقا وبمساعدة اللغة"[16]

2- منهج التأويل النفسي "linterprétation psychologique" والذي يهتم بحياة المؤلف الفكرية والعامة، والدوافع والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة، "فهو يتموقع الأثر (النص) في سياق حياة المؤلف، وفي السياق التاريخي المنتمي إليه"[17]

وإن فهم النص في إطاره اللغوي والتركيبي اعتمادا على العنصر البيوغرافي والتاريخي، يجعلنا ندرك حلول المؤول محل المؤلف ليعيش معه نفس التجارب، والأفكار التي ساهمت في إيجاد النص. ويتمثل ذلك في :

أ- **التجربة**: " هي الأساس الأول الذي ينبني عليه فن التأويل – في نظر "شلاير ماخر"- هو التجربة حيث يميز بين نوعين منها"[18]:

1- التجربة المعيشة المستعملة في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.

2- التجربة العلمية التي تعتمد عليها علوم الطبيعة، والتي تتميز بالصبغة العلمية،

---

[16] [17] – c. f schleiermacher, Hermenutique, tra. Et introd. De Marianna simon « avant propos » cF jean starobinski labor et Fides 1987, P77.

[18][19] ينظر هانس غيورغ غادامير – ترجمة محمد شوقي الزين – م. س ص 78.

وتعني تكرار المعطيات والنتائج لتؤدي إلى تنظير عام معمول به، ومتفق عليه، وفي صبغتها التاريخية فهي لا تكرر، تلغي كل ما سبق من التجارب.

لكن التجربة المعيشية الخاصة بالعلوم الإنسانية هي متواصلة في التجارب التاريخية السابقة لأن المؤرخ يملك إدراكا قويا لتجربة التاريخ أكثر ممن عاشوا الأحداث وعاينوها "يحدد مفهوم التجربة المعيشة كلية، وحدة التجربة البشرية في مقابل التجريد العلمي، فالتجربة هي بهذا المعنى حامل غزارة الاحساسات والانفعالات، التي تعتبر أن كل تجربة فردية تخص الفرد بعينه"[19].

ويتضمن مفهوم هذه المقولة –على حسب فهمنا– في التجارب المعيشة، التي هي عبارة عن جملة من الأعمال والمقاصد المتوجهة نحو الموضوع المعطى للوعي فالذات تدرك تجربتها الخاصة، بناء على نوع إدراكها لحياتها كلها، وإدراك الحياة، هو ممارسة تأويلية وفعالية للتجارب المعيشة.

2- الفهم :

ونتطرق بعد ذلك إلى الفهم الذي يعتبر أيضا عنصرا أساسيا في عملية التأويل إذ يميز "غيورغ غادامير" "H.GGadamer" بين نوعين من الفهم:

1- الفهم الجوهري وهو المتعلق بفهم مضمون الحقيقة المتكشفة بقراءة النصوص.

2- الفهم القصدي، وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف.[20]

ولتوضيح الفهم الجوهري والقصدي يتخذ "غادامير" من تجربة الفن موضوعا تتضح فيه حقيقة الفهم للآثار الفنية، بناء على المقاصد والأطر الفردية، والاجتماعية والتاريخية التي تتضمنها هذه التجربة، في تشكيلها لجملة قيود معقدة، ومتعددة الأبعاد. فالحقيقة ليس ذلك المعنى الذي نفهمه من النص، ومن خلال التصريح، وأيضا هو عبارة عن حيثيات وملابسات، سمحت بواقع معين، وسبب خاص، وضمن سياق معطى للفرد بأن يبيح بأمر ما.[21]

---

(20) (21) (22) ينظر – م.س ص 79 / 80.

وبناء عليه فالفهم القصدي هو وسيلة فعالة يعتمد عليها في الوقت الذي يخفق فيها : "الفهم الجوهري" أثناء إدراك حقيقة ما، بواسطة السؤال المحوري الدقيق، ماذا كان يقصده هذا الكاتب بالذات؟

والشيء الذي يدفعنا إلى الانتباه هو أن الأثر الفني أو النص له سلطة سحرية، تجلب المتلقي إلى نظامها المعياري، ليساهم في تقييم المستهلك و إعادة حياته، وذلك بتوسيع دائرة الرؤية لديه، ولن يتأتى له ذلك إلا بواسطة "الفهم الجوهري". والمتلقي بدوره لا يقف أمام النص أو العمل الأدبي متفرجا، ومنفعلا، بل يمارس هو أيضا على النص اهتمامه ليعرف حقيقة وجود الأثر الفني وسلطته المعيارية.[22] وبالتالي يجعلنا ندرك تمام الإدراك أن العلاقة بين النص والمتلقي علاقة مشاركة، لأن المتلقين لا يقفون موقف المتفرج والمنفعل لأن وجودهم الفعلي أمام الأثر الفني، يكسب هذا الأخير بدوره حقيقة وجوده، وسلطته المعيارية وقد ينعزل النص عن المتلقي، ويصبح فاقدا لفعالية التأثير، وإثارة الإعجاب في نفسية المتلقي، ولكي يؤدي النص دوره، فلا بد من وجود علة غائية كشرط ضروري لتأسيس العلاقة بينهما "فوجد الكتاب للقراءة، ووجدت القطعة الموسيقية للسماع، فالعلّة الغائية هي شرط ضروري للوجود الفعلي للأثر الفني الذي يتمثله الأفراد".[23]

3- التراث

ولتحقيق مبدأ الفهم فلابد أن تكون للتأويل علاقة بالتراث حتى يستطيع أن يؤدي دوره كاملا وعملية الفهم التي يعطيها "غادامير" جانبا من التركيز والاهتمام لا يمكن عليها أن تحمل ما قبل الفهم أو الوضعية المعرفية التي يتموقع فيها "الافتراض المسبق" "prégugé" فقبل عملية التأويل هناك عالم تاريخي قبل النص يموقعه في نظام خاص، ومجال معين يجعل المعاني في نطاقها اللامحدود، والمنبعثة من الوعي نحو الموضوع، وهذا الافتراض المسبق يوحي بانتماء الوعي إلى محيط تاريخي ولغوي محدد وأي فهم أو تأويل ينطلق من المتلقي إلى النص يربطه عامل اللغة والتاريخ، يعتبر ذلك

(23) – محمد شوقي الزين م. س ص 80.

منهجا يسير عليه الوعي لرصد موضوعاته. "ففي الواقع، ليس فقط وحدة المعنى الحايث الذي تفترضه العملية الفعلية للفهم، كل فهم لنص ما، يفترض أن تكون موجهة من طرف الإفتراضات المتعالية والتي ينبغي أن تكون موجهة منها عن الأصل في علاقة أهداف النص بالحقيقة"[24]. وعليه فعنصر "الافتراض المسبق" يفرض علينا أن ما قبل النص هناك نص آخر "قبلي"، وقبل الفهم هناك فهم آخر، "فهم قبلي"، وقبل التأويل، هناك تأويل آخر "تأويل قبلي" وهذه السلسلة من المراحل القبلية تجعل النصوص التي يؤولها القارئ، ليست منعزلة عن بقية النصوص السابقة الأخرى، ولا هي عبارة عن مواضيع مطلقة بل هي "آفاق منصهرة" من تأويلات وتلقيات آنية، تجمعت في الحاضر هنا، والآن، وأخرى تأسست في الماضي. ومن هنا يصبح التراث "tradition" منتميا بكل إمكاناته، وتموقعاته الدلالية والرمزية، والتأويلية، والتاريخية، في آنية الحاضر. وعندئذ يكون النص بسبب ذلك وعاء يخزن كل تأويلات وخفايا، ورؤى، ومناهج ماضية، كما يختزن أيضا ملاحظاتنا الخاصة، وتأويلاتنا وقراءتنا الراهنة[25].

4- الحوار "Dialogue"

وفضلا عن توضيح مبدأ الفهم والتقاء النص بالتراث، يطرح غادامير مسألة الحوار الذي يعد كذلك من بين المسائل الأخرى التي يطرحها "غادامير" كعنصر رئيسي في عملية التأويل، لأنه عن طريق الفهم والحوار يثري المشاركون وبواسطتهما المواضيع أو النصوص، لأن هذه الأخيرة تتميز بالنسبية، وطرح الآراء والافتراضات، والمعرفة في إطار الحوار تكون مشتركة، وليست مطلقة ولكي تكون مشتركة تتطلب أن نحتك بالآخرين لنسمع آراءهم، ونفهم أفكارهم "فكل حوار حقيقي، يستلزم أننا نميل بالإنصات إلى الآخر، ونمنح رأيه اهتماما خاصا، ونلج إلى فكره لنفهم ما يقوله ويعبر عنه"[26]

(24) - م. ن ص 80/ 81.

(25) - م.ن ص 81.

(26) - م. ن ص 81/ 82.

لأنه عن طريق الحوار تنبذ التعسفية في الأحكام، ونبتعد عن السلطوية في التعامل مع الآخرين، ونستطيع بفضله تقييم الأفكار.

وتستعمل هذه الكلمة في أكثر من مجال تعبيرا عن طرق التواصل والتفاعل وتبادل التأثر والتأثير، وهذا ما يفهم مثل هذه العبارات التي أصبحت تتردد على الألسنة مثل: حوار الحضارات وحوار الثقافات، وحوار الشرق والغرب، وحوار الفرد والمجتمع، مما أضحى كل نشاط إنساني هو جار بهذا المعنى. وهو بلا شك يختلف باختلاف مجالاته ومذاهبه المتعددة، فبواسطته تنتقل الأقوال من عالم المغامرة إلى عالم الخطاب، فالحوار في العمل الأدبي يتجاوز مجال التبادل القولي ليشتمل التناص، وتعدد المرجعيات واختلاف الأصوات.

و من هنا تأتي أهمية الحوار الذي يعمل في الوقت نفسه على تأمين الفهم الإنساني ضد الوقوع في نزعة نسبية ساذجة، فهو الذي تكون له المصداقية لأحكامنا وتصوراتنا المسبقة، التي تنبني عليها عملية الفهم والتفسير "فإن الخطأ أو الإخفاق الاعتقادي يستلزم دائما وجود شخص آخر، كي يظهره لي، وطالما عرفنا أن ذواتنا متناهية ومتمركزة تاريخياً، فإن الوعي الهرمنوطيقي يتم استدعاؤه لينفتح على الحوار والنقد. فمن خلال وسيط الاتصال يمكن تحقيق اختبار لتصوراتنا المسبقة"(27).

وفن المحادثة أو الحوار كنوع من أنواع الاتصال، هو أمر مخالف نهائياً لتلك العملية التي ينجر عنها فرض المقولات على فهم المرء، غير مستمدة من خلال عملية الفهم ذاتها، ولا يمكن بواسطته تحديد البداية والنهاية، وليس هناك إفشال أو إخماد لوجهة نظر الآخر، تذوب فيه شخصيته أو حضارته، وإنما يكون هناك تبادل يحدث من خلال لعبة الهوية والاختلاف، من شأنه أن يعطي الحوار قوة تساهم في شأنها في توصيل شيء ما، لفهمنا والمشاركة فيه :"هو أمر مضاد تماما لتلك العملية التي يتم من خلالها فرض مقولات. وليس هناك إحباط أو إخماد لوجهة نظر الآخر تطمس فيه هويته.."(28).

(27) – د.سعيد توفيق– في ماهية اللغة و فلسفة التأويل–المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع –بيروت– 2002م ط (1) ص 101.

(28) (29) ينظر م. س ص 103

وفن الحوار عند «غادامير» يقتضي غياب التفكير الأداتي والاستراتيجي، أي التفكير الذي يساهم في إحلال استعمال المفردات وقت المحادثة نتيجة لأهداف و دوافع معينة، بمعنى آخر إن وقت الدوافع المستترة من خلال حديث الآخر، حينما يتحدث بصراحة عن مبرراته الخاصة للحديث معي، فإني سأكون بذلك فاهما الاتجاه الاستراتيجي للآخر، وسأنقض شرط الثقة اللازم للحوار، وهذا ما يسود غالبا بين الناس، فالصراحة نفسها يمكن اعتبارها مرحلة حاسمة في لعبة استراتيجية، وإذا حاول الآخر أن يخفي ما قد أعنيه، دون أن يوضح لي كيف يفسر كلامي ولماذا ينسب معان إليها ؟ فإنه بهذه الطريقة يتصرف تصرفا استراتيجياً أيضا، وعلى هذا الأساس لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يتحقق التوافق بين الأنا و الآخر من خلال حوار في مداخلة تلقائية وسيؤدي بنا ذلك إلى الانشغال في عملية تفاوض(Négociation) لا حوار.[29]

وهذا التفاوض يكون فيه كل من المتحاورين واعيين بدوافعهما للمحادثة، دون أن يعرف أحدهما دوافع الآخر. وهذا السبب يجعلنا ندرك اهتمام «غادامير» بالفن وحبه للشعر بصفة خاصة فالشعر هو المجال الرئيسي الذي يتضمن الحوار، على أساس أن ماهية الشعر تكمن في اللغة، وماهية اللغة تكمن في الحوار.[30]

فالشعر إذن يظل حواراً، محفوظا من نتاجات الغزو الثقافي التكنولوجي ومن الاستعمال الآلي والاصطلاحي للغة، فبأي طريقة يمكننا أن نستفيد من التأويل الغاداميري؟ وأن ننصت إلى الفن، ونتحاور معه؟ و من ثم نفهمه؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة نستطيع القول أن الوعي الحديث قد وقف حاجزاً بيننا، وبين فهم الفن، و دوره التاريخي، حينما أبعد انتباهنا عن الحقيقة التي يعبر عنها الفن، ولفت انتباهنا إلى الشكل الجمالي مستبعداً المعرفة من مجال الفن، وكأن الحقيقة أضحت تكتسب فقط من خلال أفكار تصورية للخطى والمناهج في العلوم الطبيعية، وهذا هو العنصر المحوري في كتاب (الحقيقة والمنهج) «لغادامير» الذي يدل على ذلك،

---

(30) م.ن. ص 104.

أي على الفراغ والمشكل الذي تعاني منه العلوم الإنسانية «وهذه الفكرة المحورية في كتاب الحقيقة والمنهج، تقدم لنا مثالاً على أزمة العلوم الإنسانية، فضلاً على أنها قد ساهمت بشكل فعال في تكريس هذه الأزمة».(31)

فبناء على هذا القول نستطيع أن نقول إن الفن أصبح يشكل نموذجا لاغتراب الوعي الجمالي والوعي التاريخي معا، عندما أضحى الوعي يلتفت إلى الفن من زاويته الجمالية، بدون الاهتمام بدوره التاريخي ماضيا، والحقيقة التي كان يقولها لنا، والتي لازال يريد أن يقولها لنا. والوظيفة التأويلية تتمثل في تجاوز هذا الاغتراب عن طريق جعل ماهية الفن ودوره التاريخي أمرا واضحا لنا ومندمجا في عالمنا. ولذا فالتأويل في مجال الفن يهتم بمعالجة خصبة للتجربة التي يعيشها القارئ في تعامله مع النصوص، ويعتبر نموذجا حيا يتحقق عن طريقه مفهوم التواصل التاريخي الذي يصبح بفضله التراث مألوفا، حيا وحاضرا وتلتقي فيه الآفاق وتلتحم.

بين الفينومنيولوجيا و فن التأويل

إثراء لعملية البحث ارتأيت في هذا المجال أن نتناول الحقول المعرفية والمنهجية المشتركة بين الفينومينولوجيا وفن التأويل، عن طريق المفاهيم التي يلتقي فيها هذان المنهجان توضيحا لإبراز العلاقة بينهما من ناحية، ولمعرفة تأثيرهما على نظرية التلقي من ناحية أخرى يتجلى لنا ذلك من خلال النقاط التالية:

1- الأصل و العودة إلى الأشياء :

إن الفكر الفينومينولوجي هو فكر النشوء، وإضفاء الصور، بالإضافة إلى أنه فكر التأسيس الذي يعني الرجوع إلى الشيء نفسه (La chose elle-même) إلى ماهيته وجوهره ومحاولة الكشف عن الأصل، معناه: اندفاع الوعي نحو. أو (مندفعاً إلى الأمام نحو...) (Être Projet) وهذا الاندفاع نحو (Projet) هو عبارة عن الكمونات والممكنات التي تظهر للوجود في الحاضر ولا تظهر هنا والآن، إلا تحت ضوء

---

(31) – م. س ص 105

التحديدات التي تلقتها في ماضيها، ويتحدد للاحق بما حدد في السابق.[32] يقول «غادامير»: «ينبغي لفن التأويل أن ينطلق من مسألة أن الفهم هو الوجود في علاقة مع الشيء نفسه الذي يظهر عبر ومع التراث أين يمكن (للشيء) الاتصال بي».[33]

أي أن الشيء نفسه لا نستطيع إدراكه، أو إدراك ماهيته كما هو معطى للوعي الخالص إلا ضمن عنصر «التراث» في سياق محدد، فيكون هنا التراث «القبلي» (a priori) الأساس لظهور الشيء ذاته كحقيقة يدركها الوعي، وعلى هذا المنوال تنقلب المسألة في الفكر الفينومينولوجي والتأويلي من فهم الوجود إلى كينونة الفهم، أي اعتبار هذا العنصر الأخير كوجود في علاقة مع الشيء نفسه: (المسألة الرئيسية في الوجود والزمان) ليست هي (كيف نفهم الوجود) (Comprendre l'être). وإنما كيف نفهم، الوجود على نحو ما (Comprendre c'est être).[34]

فنوع الوجود هذا يجعل الكائن (كاندفاع نحو) (Projeter) أو كمشروع (Projet) ملقى في العالم كما عبر عن ذلك «هيدغر» «Heidegger». من هذا المنطلق أصبح مفهوم الوجود هو الانبثاق أو (الصدور عن) أي عن الواحد عند «أفلاطون»، عن الممكن عند «ليبنتز»، عن العدم عند «هيدغر» «فالوجود سيكون نوعا من انفصال، ومن الاشتقاق، ومن الجرح، ومن خلاله ينفصل شيئاً ما عن الوحدة، أو عن الممكن أو عن العدم»[35].

ومرحلة الانبثاق أو الانفصال هي لحظة تقسيم كلية الكائن إلى لحظات زمنية كتجارب معيشة في الحاضر الحي (Le présent vivant) ومن ثم يصبح هذا الكائن ينتمي إلى النظام «الزمانية» (La temporalité) الذي يقسم وينظم التجارب المعيشة

(32) ينظر – غادمير – مدخل إلى أسس فن التأويل – ترجمة محمد شوقي الزين م.س ص 82.

(33) ينظر م. س، ص82.

(34) – م. ن. ص 82.

(35)– م. ن ص 82.

تنظيما مرتبا ضمن سيلان (Flux) زماني مستمر (Le temps) كبنية للتفكير إلى زمانية (temporalité) كوظيفة تجريدية لهذا التفكير.[36]

2- التجربة المعيشية في صلب الحاضر الحي:

لا ينبغي النظر إلى الحاضر كزمان آني يختلف عن الماضي (كزمان يمكن استحضاره ذهنياً) (anamnestic) وعن المستقبل (كزمان يمكن التنبؤ به (Pronostic)، على حسب ماهية النفس الممتدة (Distention animi) عند «أغسطين» «Augustin» وإنما هو استمرار لا ينقطع للحظات التجارب المعيشة المندمجة في نظام الزمانية، يمكن للوعي أن يتصل اتصالا مباشراً بموضوعه (هنا) و(الآن) ويعي ذاته وعياً. خالصاً، وتنشأ حلقة الفهم بين الحياة والذات، على أساس أن هذه الأخيرة تدرك تجاربها المعيشة وخبراتها الخاصة، انطلاقاً من إدراكها لحياتها ككتلة أو بنية منسجمة الأبعاد، ومتصلة الأجزاء وتعرف شمولية الحياة تحت ضوء التجارب الحياتية كلحظات مرحلية، في عمق استمرار تدفق الحاضر الحي، أو بتعبير آخر: « الحياة تنشط الوجود والوجود يؤكد الحياة، فلا تنفصل أنماط الوجود، بأي وجه من الوجوه، عن طاقة الحياة أو بتعبير نيتشة إبداعات أنماط الوجود لا تنفك عن إرادة القوة الكامنة في عنصر الحياة».[37]

3- فهم الذات و تجربة الآخر :

إن عملية إدراك الآخر، يجب أن تمر عبر تجربة (الجسد)، هذا الأساس الفينومينولوجي يجعل من تجربة الحياة في صورتها الواقعية شرط إمكان لمختلف التجارب المعيشية والممارسات لأن (كل معرفة تبتدئ بالتجربة) ولكون الجسد مساحة ومسرحاً للتجارب.. والممارسات والسلوكات، ولا نعني بذلك أن الجسد وحده هو المتضمن أو الحامل للإدراك الحسي بواسطة الأعضاء التي لها علاقة بالعالم الخارجي، وإنما هو يحمل كذلك إدراكا حدسياً يستطيع الوعي الخالص والمتعالي إدراك موضوعه

---

(36) ينظر م ن ص83

(37) (38) ينظر م.س ص 83

مباشرة، فلا يكتفي الوعي بالاستفادة من الإدراك الحسي من شعور وآلام وفرح سعادة... ولكنه يتفرد بتعاليه، وإدراكه الحدسي في فهم أشياء العالم عبر القصدية المختفية فيه عند «هوسرل» أو عبر اندفاعه الانطولوجي نحو موضوعه (Projeté) عند « هيدغر».[38]

وعلى الرغم من ذلك : « فالجسد يبقى هو المبدأ أو المسار على اعتبار أنه الموضوع أو الظاهرة الكائنة في العالم، والتي لها علاقة بالمواضيع والظواهر الأخرى».[39]

فالاحساسات والانطباعات والهيجنات والآلام واللذات، كل التجارب تمر عبر الجسد، عند اتصاله بالأشياء، وانفتاحه على العالم. وعلى إثر ذلك، تستطيع الأجساد والذوات معرفة بعضها البعض، نظراً لانتمائها إلى عالم مشترك معطى لجملة هذه الادراكات كتجارب معيشية. من هنا تتجلى فكرة القصدية وهي عملية يتوجه من خلالها الذهن الإنساني نحو موضوعات قد بحثها ودرسها دراسة وصفية علمية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن القصدية تعكس تلك الرابطة القوية التي يجتمع من خلالها الشعور بموضوعاته. "... إن كلمة قصدية لا تعني شيئا آخر غير هذه الخاصية العميقة والعامة التي تجعل الشعور شعورا بشيء ما، وتجعله يحمل في ذاته بما هو أنا أفكر موضوعه المفكر به".[40]

والإدراك الموضوعي لهذا العالم تحدده ماهية التواصل الذاتي (Intersubjectivité). حيث يبين « هيدغر» نمط وجود (الكائن في العالم) المتأصل في الزمان كإمكانات وكمونات محتفظة ومحددة بالفكرة التي تطرقنا إليها سابقاً، إلا أنه كائن ليس منغلقا على الآخر، أو بعبارة أخرى (كائن مع الآخر) يشتركان في تقاسم الهموم والانشغالات إزاء العالم المتميان إليه : فهناك اهتمام بالذات واهتمام بالآخر، في تحليله وتعميقه لبنية وظيفة الفهم، فهذا الأخير يعتبره « غادامير» كمشاركة يتأكد

(39) ينظر م. س ص 83.

(40) إدموند هوسرل – تأملات ديكارتية. ت: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر 58 ص 11.

ويتعزز بفاعلية الحوار، لأن الفهم تفاهم وفن يحاول إعادة النظر في منطق التجارب والممارسات قصد تقييمها وتمحيصها.[41]

والتفاهم (Entente) يعكس جملة الانتظارات (Attentes) التي تميز مختلف الأفراد والانتظار يستلزم التفاهم كلحظة من لحظات يتجاوز فيه عالمه وحدوده ليرتبط ويتألف مع الآخر.[42]

وما نستنتجه من هذا القول أن الفهم أساس في تحقيق العلاقة بين الذات والآخر، فإن تحققت العلاقة بينهما فسيعم التفاهم بفعل الحوار البناء الذي يؤسس هو الآخر الانفتاح لمختلف التجارب، ويدعم استمرارية التواصل بين الذات والآخر بواسطة اللغة التي تعد مرجعية الكائن الناطق من خلال تلك المرجعية التي تحقق الإتفاق على شيء ما قائم في وسط اللغة، فالتفاهم في نظر غادامير هو سيرورة حية نعبر بها عن وحدة مشتركة في الحياة.

التأويل والنص الأدبي :

قد لا أقدم شيئا جديدا إذ ما تطرقت في بداية هذا العمل إلى الحديث في مبحث "التأويل" أو "التأويلية"التي يحيلنا مباشرة إلى فيلسوف ألماني معاصر ارتبط اسمه بهذا المبحث إرتباطا حميميا ألا وهو "هانزجورج غادامير" فقد احتل الإهتمام بالتأويل مساحة معرفية واسعة ضمن مشروعه الفلسفي. ويمكننا القول إن "غادامير" يعتبر فيلسوف التأويل بلا منازع في الفكر المعاصر، لكن ذلك لا يعني أن التأويل لم يكن منهجا قديما، فهو ولد مع مولد النص، والنص المقدس بالتحديد، ذلك أنه لا يمكن للنص أن يكون مقدسا إن لم يكن قابلا للتأويل، ولقد برز التأويل في مرحلة القداسة تفسيرا، والتفسير تبع مناهج عديدة رسمية أو غير ذلك، لكن التأويل بمعناه الحديث ظهرت بوادره لدى " شلاير ماخر" ثم أعطاه "دلتاي" قوامه الفلسفي الأول لكن " هايدغر" قفز به إلى مستوى لم يسبق له مثيل إذ جعله بديلا عن المنطق.

(41) ينظر غادمير – مدخل إلى أسس فن التأويل – م.س ص 83.

(42) - انظر م. ن ص 83.

إذن ما هو التأويل في تحديد غادمير؟ ما هي اسقاطاته في المجال المعاصر؟ وكيف أصبح هذا المفهوم يعبر عن نقد "غادامير" لمفهوم الحداثة كما بلورته الفلسفات الغربية.؟

عندما نشر "غادمير" كتابه "الحقيقة والمنهج" سنة 1960 ربما لم يكن يتوقع أنه في مدة زمنية قصيرة محل اهتمام ودراسة ونقد، فقد استقطب مصطلح "التأويل" "Hermeneutique" جدلا واسعا داخل الأوساط الفلسفية الألمانية، وذلك من حيث معالجته لمعارف متقاربة فنية وأدبية بالإضافة إلى تركيزه في البحث عن أسس الموضوعية في العلوم الإنسانية، وهذا ما يبينه في مقدمة كتابة السابق ذكره بقوله: " إن الدراسات التي سنقرأها هنا تعالج مشكلة التأويل، ذلك أن ظاهرةالفهم، ومن ثم تأويل ما فهم تأويلا صحيحا لا يشكل مشكلا متميزا يتعلق بمنهاجية العلوم الإنسانية فقط، فالفهم وتأويل النصوص ليس حكرا على العلم، ولكنهما يتعلقان أساسا بالتجربة الشاملة التي يكونها الإنسان من العالم، ومن ثم فإن ظاهرة التأويل ليست مشكلة منهجية"(43).

وعلى هذا فالمسألة الحقيقية هنا لا تكفي ببلورة منهجية معينة لتلقي النصوص وفهمهاوخاصة النصوص ذات الصبغة العلمية، أو بتحقيق رغبة قديمة لدى المرء ببلوغ المنهج المثالي أو على الأقل الأقرب إلى الدقة في مجال المعرفة، ما دام الأمر يتعلق بالمنهج وبالحقيقة أيضا وإنما يتعلق بتقدير أولي بتعيين المفاهيم والمنطلقات بوصفها المدخل إلى اكتساب المعارف وبالتالي الوصول إلى الحقائق.

ومن هنا إذا كان التأويل هو من جهة دعوة إلى الحوار والتفاعل مع العلوم الإنسانية والعلوم عامة، فإنه من جهة أخرى دعوة إلى مقاومة الإحتلال والذوبان في هذه العلوم، كما هو الشأن عند بعض المغالين في التشبه بالعلم والعمل على جعله مقياس المعرفة الأوحد، وما كتاب "الحقيقة والمنهج" إلا دعوة ملحة بهذه المقاومة من "الداخل" وذلك بتحديد معنى الحقيقة ومعنى المنهج في الآن ذاته. ولذا كان: " لعلم

---

(43) C.F Hans Georg Gadamer :vérité et Méthode, les grandes Pignes dure herméneutique philosophique traduit de l'allemand par Etienne sacre, Révision de Paul Ricœur, Ed, seuil paris P. 20.

التأويل الفلسفي الذي وضعه "غادامير" الفضل في الاندفاع الحاسم الذي طبع التفكير لعلم النص: فهذا الأخير بات ينظر إلى وحدة اللحظات الثلاث التي هي الفهم والتفسير والتطبيق، وبات يجد من الضروري أن كل ممارسة تأويلية تحقق هذه الوحدة من خلال ميادين موضوعه مهما اختلفت"(44)

إن الكشف عن خطاب الحقيقة عند « غادامير» يؤدي بنا إلى تناول مسألة اللغة التي تحيلنا بدورها إلى النص، و النص هو الآخر يحيلنا إلى المتلقي، وهذا الأخير مؤول لمعنى من المعاني.

فغادامير يتناول تجربة جديدة في مشروعه التأويلي المتميز، فهي تجربة تفتح تواصلاً مستمراً بين القارئ و المؤول، و بين النص و المكتوب. إنها تجربة ترمي إلى تخطي الأدبيات الكلاسيكية، منذ قراءات الإغريق، و وصولاً إلى القراءات المعاصرة مع « هيدغر» و « هابرماز» .(45)

و التأويل في حد ذاته يدفعنا إلى طرح مفهوم آخر هو مفهوم اللغة التي تدفعنا لا محالة إلى التطرق لمسألة الفهم، لأن كل تأويل يرتكز على لغة، تتضمن فهما معينا للنص المراد تأويله، و في هذا المجال يقول (غادامير) : « ينبغي القول إن عوائق التعبير اللغوي، هي في الواقع عوائق للفهم، فكل فهم تأويل، كل تأويل يصب في بيئة اللغة التي تريد استحضار موضوع الكلام والتي هي اللغة الخاصة بالمؤول في الوقت ذاته»(46).

في حين أن لغة التأويل هي نفسها لغة الفهم، نتيجة لعلاقتهما الوطيدة باللغة، هي مفتاح لباب فهم النص، و من ثم تكرار قراءته، و تأويله بعد ذلك، و باعتبار اللغة و التأويل أيضا يمثلان بعدا إجرائيا واحدا نحو النص. و على هذا الأساس، فإن

---

(44) هانز روبرت ياوس – علم التأويل الأدبي – ترجمة د:بسام بركة مجلة العرب والفكر العالمي – م.أ.ق- بيروت ع: 3 1988 ص 55.

(45) C.f Hans Georg Gadamer : ibid, p 235.

(46) عمر مهيبل – خطاب التأويل، خطاب الحقيقة – مجلة الفكر العربي. المعاصر- مركز الإنماء القومي – بيروت – ع : 113/ 112– 1999/ 2000 ص 43

وظيفة التأويل، لا تتمثل في تطوير إجراءات الفهم فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تفسير الشروط التي تفتح المجال للفهم، و بعبارة أخرى، فلكي نفهم يجب علينا تحديد شروط الفهم، و من ثم شروط التأويل، فالعمل التأويلي يتضمن صوت الآخر و يدعمه لكونه متلقياً تاريخياً، يتواصل مع وعي القارئ، مهما كان نوعه في كل مرحلة نتعامل فيها مع تجربة القراءة.

فعملية حضور القارئ أمام النص، هي التي تجسد أفق السؤال لدى (المؤول) بينما الفهم يبحث عن الجواب بصيغة الماضي، و السؤال و الجواب يشكلان بناء الفهم، و تحديد شروطه أي محاولة إيجاد تأويل مفتوح بصفة دائمة على ماهية النص. ولتحقق الفهم فإنه لابد من بذل الجهد لمعرفة لغة الكاتب حتى تكون لغتنا شبيهة بلغته. " فعلى الذي يفتش عن الفهم واجب الارتقاء إلى مستوى الكاتب الذي يبذل الجهد لمعرفته...وذلك لاكتساب معرفة تكون في آن واحد معرفة باللغة، شبيهة بالمعرفة التي قد يتيسر المؤلف امتلاكها ومعرفة بالحياة الداخلية والخارجية التي يعيشها ويحياها"(47)

إذن فالعمل التأويلي عند « غادامير» هو مسار لغوي، على أساس أن اللغة هي الفضاء الذي تتم فيه العلاقة بين المؤولين، و موضوعات تأويلهم، و ضمن هذا السياق اللغوي، فإن التوصل بين لغتين مختلفين يتم بواسطة النقل و الترجمة، مع مراعاة المعنى والدلالة في النصوص الأصلية فالمترجم ليس حراً في ترجمتها وفق هواه الخاص، و عليه تصير " كل ترجمة بذاتها نوعا من التأويل، بل يمكننا القول إنها شكلت دائما تتمة للتأويل الذي أسبغه المترجم على الكلمة التي أسندت إليه» .(48)

و عندما يتم التطرق إلى إشكالية الترجمة لكونها وسيلة ناجحة من وسائل التأويل القائم على اللغة فإن ذلك يفصح عن إشكالات جديدة تتصل بوظيفة الترجمة، و بمجالها التداولي كذلك، و النتيجة المرجوة منها، فإتقان لغة أجنبية في نظر"غادامير"

---

(47) التأويلية والنقد – شلاير ماخر – مجلة العرب والفكر العالمي- م.إ.ق بيروت –ع: 9 1990 ص 51.

(48) Hans Georg Gadamer. Ibid p 230.

تعفينا من ترجمة هذه اللغة إلى لغتنا الأصلية، مما يجعل الترجمة تفقد أهميتها، مادامت تعتبر جسراً بين لغتين متباينتين، فمن طبع الإنسان أن يرغب في فهم لغة الآخر، كجزء أساسي من فهم لغة الآنا. فمشكل التأويل عند (غادامير) لا يرتكز حول الإتقان الجيد للغة ما، و إنما يتمحور بالأساس، حول ذلك الاتفاق الناتج عن أشياء ضمن مجال اللغة.

وبناء عليه فمعرفة اللغة الأجنبية ضروري لتحقيق الاتفاق أو الوفاق وسط فضاء المحاورة والحوار الذي يحدث بين المؤولين، فكل محاورة تشترط لغة مشتركة بين المتحدثين تسهل عملية الفهم و الإفهام و الاتفاق. و هذا التمكن من اللغة الأجنبية عامل أساسي و قبلي لحصول الاتفاق و الوفاق داخل أجواء المحادثة و الحوار).[49]

لكن اعتمادنا على المترجم لفهم نص معين، يضعنا أمام إشكالية مواجهتنا لفهم المترجم للنص الأصلي، و بعبارة أخرى، هل نستطيع تأسيس فهم منفرد خاص بنا على قاعدة الفهم الموضوعي لنص ما؟ لأن فهم المترجم و تأويله، واقعة موضوعية بالنسبة إلينا، تحدث خارج نطاق ذواتنا؟ لكن على الرغم من ذلك، فإن هذا الآخر(المترجم) ذاته يحس داخلياً أنه لم يؤد دوره كاملاً، و أن الضمير يؤنبه، على عدم الوصول إلى الترجمة الأكثر حميمية،و الأكثر تجسيدا للمعنى الجذري الذي يتضمنه النص الأول، و نظرا لهذه الإشكالات المطروحة حول الترجمة كوسيلة لعملية الفهم و التأويل يرى « غادامير» " أن الحديث عن (حوار تأويلي)، سيصبح حوارا مبرراً. لكن ينتج عن ذلك، و كما هو الشأن في المحادثة الحقيقية، أن تلجأ المحادثة التأويلية إلى صهر لغة مشتركة، و أن فعل الصهر هنا ليس بلورة لأداة خاضعة لهذا الاتفاق مثله، مثل المحادثة، و لكنها تتصادف بالضبط مع عملية الفهم و الاتفاق" .[50]

و بعد عرض هذه القضايا التأويلية نجد أن " غادامير" قد تأثر بآراء « هيدغر»في مجال تأويل النص الأدبي، حيث أن عملية فهم و تفسير النص الأدبي، يرتكز على ماهية اللغة ذاتها، ليس باعتبارها نص مكتوب فقط، بل من حيث أنها كلام منطوق، و

(49) عمر مهيبل – خطاب الحقيقة – م.س. ص 44

(50) – م. ن ص. 44

فهم ماهية اللغة ضمن إطار المنهج التأويلي، تعني المعنى الباطني للعملية الكلامية. ويعني ذلك بمعنى أوضح الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة للنص فاللغة عند « غادامير» ليس المقصود منها إحلال لفظ مكان لفظ آخر، بغية تحقيق التكافؤ المنطقي بينها، بل هي كيان مستقل عن التركيب اللغوي، و الأسلوب التعبيري، أو القدرة على الخطاب، و الإيحاء،و الطابع المستقل التشخيصي للغة الذي يعارض قضية الإحلال، هو طابع يظهر بوضوح في حالة إبداع النص الشعري، و يبلغ ذروته في الشعر الغنائي الرافض للترجمة و غير قابل للانتقال إلى لغة أخرى دون أن يفقد خاصيته الشعرية(51).

مما يشير ذلك إشارة واضحة إلى إخفاق مفهوم الإحلال كركيزة لتعريف مفهوم المعنى، بالنسبة لتعبير لغوي ما، بل هذا ينطبق بصورة عامة، على اللغة غير الشعرية، و مثلما يرفض « غادامير» فكرة الإحلال اللغوي، فإنه يرفض أيضاً الفكر السيما نطيقي الأدائي للغة المتعلق بالفكرة السابقة و الذي يهتم باستخدام اللغة طبقاً لرغبة المرء، ثم تهمل سائر الوسائل الأخرى التي تستعمل كغاية للنشاط الإنساني. في حين أن الحقيقة هي عندما يسيطر المرء على لغته فقط، حينما يحيا داخلها و حينما يترك للغة الحرية على أن تعبر عن موضوعها، عندما تؤسس عملية الحضور أثناء فهم الحوار المكتوب، على فهم العمل الإبداعي، لأن النصوص تمتزج بحركية المعنى في فعل الخطاب.(52)

و لتوضيح تلك الحقيقة فإن « غادامير» يميز بين نوعين من الكلام، يمتد فيهما هذا الأخير وراء ذاته هما :

1- الكلام الذي يحجب بواسطة الكلام بناء على أغراض عملية.

2- الكلام الذي لا يقال، و مع ذلك يكون حاضراً في الكلام(53).

---

(51) ينظر سعيد توفيق – م.س. ص 136.

(52) ينظر سعيد توفيق. م.س ص 137.

(53) م. ن ص 137.

إذن فماهية اللغة بالنسبة له، هي كشف المعنى المختفي وراء الخطاب، و بنيته الشكلية اللفظية، و ليس المعنى المنطقي، بل هو الأسلوب الذي يدفعنا لفهم العالم و الأشياء، و يكون حاضراً في استعمالنا للغة. و الاستعمال الأدواتي للغة، الذي لا يتعامل و ماهية اللغة، لكونها أسلوبا في فهم العالم و اكتشافه"في مجمل معرفتنا بأنفسنا، و في مجمل معرفتنا بالعالم، نكون دائما واقعين في شرك اللغة التي هي لغتنا، فنحن ننضج و نصبح على معرفة بالناس، و في آخر الأمر على معرفة بأنفسنا حيث نتعلم أن نتحدث، فتعلم الكلام لا يعني تعلم استخدام أداة معدة سلفا لتعيين عالم يكون مألوفا لنا على نحوٍ ما، و إنما يعني اكتساب ألفة و معرفة بالعالم نفسه و أسلوب مواجهته لنا»[54].

ومن هنا تجعلنا هذه المقولة ندرك أن المميزات التي تتميز بها ماهية اللغة هي نفسها المميزات التي تميز النص الأدبي. و الاستنتاج الذي يجب أن نستنتجه، هو أن النص الذي تتحقق فيه ماهية اللغة، يخفي على الدوام معنى، أو يخبرنا دائما بشيء، يريد أن يقوله لنا، و هذا الأسلوب هو الذي به تتحقق معرفتنا بالعالم، و بالناس و الأشياء، أي الأسلوب الذي يساهم في الكشف عن الحقيقة أو الوجود، لذا فالنص الأدبي بصفة عامة، من حيث أنه نص يتركب من اللغة، يريد أن يقول لنا شيئاً من خلالها ففهمنا للنص الأدبي على اعتباره أيضاً عملاً فنيا لا ينبغي أن يتركز في قراءته على الشكل المنتمي إليه، بل بما يحاول أن يتحدث به إلينا.و على حسب ما يعتقد "غادامير" أن هناك فرقاً بين الشعر و لغة النثر، و بين لغة النثر الشعري و النثر الأدبي، وهي فروق شكلية، لكن الأساس في هذه الفروق هو توضيح الحقيقة التي يدعيها كل نص"و لكن الاختلافات الجوهرية بهذه اللغات المتنوعة تمكن في موضع ما آخر : أعني في التمييز بين الحقيقة التي تدعيها كل منها. فكل الأعمال الأدبية لها أساس مشترك عميق يمكن في أن الشكل اللغوي يضفي فاعلية على أهمية المضمون الذي تريد أن تعبر عنه"[55].

---

(54) م.س ص 137.

(55) سعيد توفيق – م.س ص 140.

و الشيء الملاحظ أن « غادامير» لا يلغي الفروق بين الأنـواع الأدبيـة، بـل أنـه خصص لذلك دراسات خاصة في تأويل الأنواع الأدبية، كالدراما و الشعر بأنواعـه... و لعل ما يجب أن نتنبه إليه هو مقال « غادامير» عن "مسـاهمة الشـعر في البحـث عـن الحقيقة" حيث يوضح فيه كيفية تدعيم الشكل اللغوي المحتوى الشعري، فماهيـة اللغـة، كلغة، هي عملية تواصل حقيقي، تستند على الحوار و لـيس علـى تبليـغ المعلومـات، تحاول أن تخبرنا بأن هناك شيئاً مختف وراء الحوار يجب إدراكه، و هي خاصية عليا، لها صورة مكثفة، و لا نجدها إلا في الشعر «الـذي يقـول لنـا مـا يقولـه في كلمـات تبقـى مكتوبة و لا يمكن استبدالها" [56].

ومن خلال هذا القول يجعلنا نقول أن مشكلة الشكل الجمالي عنـد « غـادامير» هي مشكلة الوعي الجمالي الحديث المهمل لحقيقة الفن و الأدب، الذي أدى بهمـا إلى الاغتراب عن عالمنا، أي غامض بالنسبة لنا، ففقدنا القدرة علـى الحـوار معـه، و هـذا الاغتراب ينطبق على النص التراثي الـذي أزيلـت حقيقتـه التاريخيـة، و علـى الأدب المعاصر الذي استغرق في التجربـة الذاتيـة المتمركـزة علـى الشـكل الجمـالي، فالـدور التاريخي الذي ما فتئ الأدب و الفن يسعيان للقيام به قديما، لم يصبح مفهومـا بالنسـبة لنا، لسبب بسـيط و هـو أن أدبنـا، و فننـا المعاصـر، أهمـل الـدور التـاريخي في عالمنـا المعيش. [57]

كما يؤدي بنا الحديث أيضا إلى أن جعل النص الأدبي مستغرقا في الشكل، يعني بالضرورة حتمية إسقاط تاريخية النص، باعتبار أن هذا الأخير يخاطب متلقيا لا زمانيـا من خلال الشكل الأدبي، و لهذا فلا يعني أن العمل الأدبي شـكل مجـرد، يتعامـل مـع قارئ مجرد، فهذه الفكرة من شأنها، أن ترسم صورة غامضـة للقـارئ، و تجعـل معنـاه مطلقا على النص. بينما العمل الأدبي، يجب أن تكون له خاصية زمانية، يخاطب متلقيا يحيا في إطار تاريخي، قد يكون مغـايراً لتاريخيـة الـنص، ممـا يفـتح الشـهية علـى تعـدد القراءات، فتاريخية النص تعني :"أن النص كتب بواسطة شخص مـا، عـن شـيء مـا،

(56) م. ن ص 140

(57) م. ن. ص 141.

كيف ما يقرؤه شخص ما... و من المستحيل أن نستبعد تاريخية النص دون أن نختزله بذلك إلى ظاهرة طبيعية من قبيل الأمواج في البحار، لأنه حتى الصخور يكون لها تاريخ جيولوجي."[58]

لكن هناك أسئلة عديدة تتبادر إلى أذهاننا، و لعل السؤال المركزي الأول هو كيف نحافظ على مفهوم الهوية، ضمن إطار مفهوم الاختلاف، أو النسبية التاريخية؟ و إذا تم اعتبار هوية العمل الأدبي تتعين ضمن وجوده، أو سياقة التاريخي، فكيف يمكن فهم و تفسير النص من منظور سياق تاريخي آخر، خاص بالقارئ أو المفسر؟ و هل هذا التفسير و الفهم يساهم في المحافظة على حقيقة النص؟ إن هذه الأسئلة تأخذ بنا إلى فكرة المنهج في حين أن حقيقة التأويل تتجاوز مقولة المنهج فهي اتجاه معرفي، يعتمد على طابع الخبرة، و ليست رؤية معرفية ترتكز على المنهج.[59]

للإجابة على هذه الأسئلة نستطيع القول أن التأويل مشكل خاص و معقد، فهو يعمل على تكرار ترتيب العلاقة بين الملفوظ و المكتوب، و بين المتحدث و النص، و الذي يبذل في إخفاء اللغة أو تفكيكها وسط وعاء الفكر، لأن هذا الأخير ليس قواعد ساكنة أو أنساق ثابتة، بل هو لغة تتميز بالحيوية و النشاط، و لها علاقة وطيدة بمنتجها ألا و هو الإنسان، و التأويل مثل المحاورة فهو مرحلة من مراحل الجدل الموجودة بين السؤال و الجواب، بين الظاهر والمختفي، مما يجعله يتحول إلى علاقة أصيلة بالحياة، و خاصية تاريخية هي قيد التحقق الفعلي بطريقة فينومينولوجية، أي أنها تنتج بمقدار ما تنجح في التوضيح عن معانيها، و دلالاتها اللغوية، وقت العملية التأويلية للنصوص.[60] فميزة العلاقة بين العامل اللغوي، و الفهم، تقوم بتشكيل أولي لحقيقة الموروث الفلسفي المعتمد أساسا في تأويله على تحليل اللغة كعامل محوري، فما سبب ذلك؟ فإذا كان الموروث الفلسفي يميزه العامل اللغوي الذي تتم عن طريقه عمليتا التأويل و الفهم، بالإضافة إلى ذلك، أن ماهية هذا الموروث اللغوي، يقدر على

(58) سعيد توفيق – م.س. ص 142.

(59) ينظر م.ن ص 142.

(60) Hans Georg Gadamer. Ibid p 236.

الوصول إلى دلالتها اللغوية العميقة، متى انتقل هذا إلى موروث (مكتوب)، فالمكتوب اللغوي أو النص يتميز بخاصية تراثية و تأويلية فعالة، وتمتلك في الوقت نفسه حرية مناورة و تأقلم نادرتين« فهي منفتحة على الحاضر بقدر انغماسها في الماضي، و هي تكون منفتحة على الآخر - الموضوع-، بقدر ما تكون متمسكة بأصالتها و ماهيتها الحقيقة، هذه الخطوة ما كان للكتابة أن تبلغها، لو لم يكن لها القدرة على التعايش مع الأوضاع المختلفة و ربما المتناقصة أحيانا» .[61]

و هذا الموروث المكتوب لا يعتبر مرحلة جامدة من الماضي، و إنما هو منفتح و متصل في الحاضر و المستقبل. و العمل الموروث في نظر غادامير، ليس موضوعات ثابتة، لا انسجام بينها، بل لغة حية، تمتلئ بالمعاني و الدلالات التي تمتد عبر الحاضر و المستقبل بطريقة أو بأخرى، ولا نعني بالموروث، المخطوط الذي تركه لنا الماضي، بل هو مخطوط يشكل ذاكرة الماضي، المتصلة بالحاضر، حيث تكون عنصرا من العناصر الأساسية في عالمنا المعيش، و الدليل على ذلك، هو أن اللغة مصدرها الإنسان الذي يشكل حلقة من حلقات الإنسانية الممتدة عبر التاريخ والمبنية على قاعدة الأخذ و العطاء. و من هنا يكون أي موروث فكري سواء أكان فلسفيا أو أدبياً أو اجتماعيا...إلخ. تمثيلاً إنسانيا أصيلا عبر الناحية التاريخية و الانطولوجية.[62]

و ضمن هذا المنظور يتبين لنا، أن أهمية التأويل بالنسبة للعمل المكتوب تكمن في التغلب على الاشكالات، و الصعوبات، عن طريق مواجهة النصوص، و فهمها فهما معبرا، و أهمية اللغة المكتوبة لا تعني الوقوف عند كتابة النصوص و تبويبها فقط، بل أنها تعبر عن دلالة الحياة كلها. " ذلك أن الكتابة ليست مجرد مصادفة بسيطة، ليس بإمكانها إحداث أي تغيير كيفي في مسار الموروث الشفهي، فإدارة الحياة، و إدارة البقاء يمكن لهما أن توجدا دونما حاجة إلى كتابة، لكن الموروث المكتوب وحده، قادر

---

(61) Hans Georg Gadamer Ibid p.236

(62) ينظر عمر مهيبل م.س. ص 45.

على التخلص من الإلحاح البسيط لآثار الحياة الماضية مما ييسر الانطلاق في إعادة البناء انطلاقا من الوجود السابق" .[63]

و هذا يجعلنا ندرك أيضا أن كل مكتوب يمكن أن يكون قابلاً للتأويل، و هذا ما اتضح لنا خلال تحليل « غادامير» لظاهرة تأويل ما هو مترجم، الذي يؤدي بالضرورة إلى إشكالية الترجمة التي تؤدي بدورها إلى إشكالية الفهم، و جميعها تحيل مرة أخرى إلى طرح مسألة التأويل، و ليس الهدف من العمل التأويلي إلا الكشف عن الحقيقة و بلوغ الاقتناع المعرفي.

تأويل النص الأدبي عند « هيدغر»

فالتأويل الهيدغري يطلق عليه اسم (التأويل الفينومينولوجي أو الظاهراتية) لأن التفسير فيها يعتمد على حقيقة أو معنى ظواهر الوجود الإنساني في علاقته الحميمية بظواهر الوجود ذاته، و لعل هذه الظواهر الإنسانية التي انصب عليها اهتمام « هيدغر » (الفن و الشعر) حيث عرف السبيل إلى فهم معناهما، من خلال فهم ماهية اللغة نفسها، أما التأويل الغاداميري الذي يعرف باسم التأويل الفلسفي (Philosophie herméneutique)، و الذي يشمل فهم و تفسير كل ما يكون قابلا للفهم، و التعقل، يعتبر بذلك امتدادا و إثراء لها.[64]

و من بين الخصائص التي تتسم بها تأويلية « هيدجر» في مقاربتها للنص هي :

1- إن النص يبحث عن الوجود، و يتضمن على حقيقة أو معنى يتعدى زاوية بنيته الشكلية.

2- إن تفسير النص أو فهمه يستلزم تخطي الناحية الذاتية و الموضوعية معا.[65]

و هاتان الخاصيتان تتسم بهما اللغة كذلك عند « هيدغر» ، و هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن الاتجاه نحو فهم النص، يتطلب فهم ماهية اللغة نفسها، و

(63) م.ن ص 45.

(64) (65) – ينظر د.سعيد توفيق – م.س ص 125.

إدراكنا لهاتين الخاصيتين في الإطار اللغوي و النصي يؤدي بنا إلى فهم كيفية تجاوز تأويلية النص الأدبي المعاصرة الشكل والمنهج معاً. فالخاصية الأولى تتطلب دراسة النص عبر تلاقحه مع نصوص أخرى، بينما الثانية ترفض تأطير النص وتقييده ولا نريد أن نقوّل النص ما لم يقله.

1- تأويل النص ما وراء الشكل :

إن تركيز « هيدغر» على اللغة يتعلق بمرحلة مبكرة من فكره، عندما كتب (الوجود والزمان) فكتاباته عن اللغة نلمس من خلالها رؤيته غير المقنعة لكل تصور كلاسيكي للغة الذي يتسم به علم اللسانيات، و فلسفة تحليل اللغة، و قائم على دراسة اللغة دراسة نظرية منهجية بعيداً عن بنيتها الأساسية العميقة لمختلف عباراتها، و قائم على وضع النماذج، و القواعد أو العلاقات التي من شأنها أن تؤدي إلى التحدث باللغة أمرا ميسورا.[66] فهذا التصور المعتمد على التمنطق اللغوي أو التفكير الإحصائي في رأينا هو الذي يجعل « هيدجر» يدفعنا إلى الابتعاد عنه، عندما نقوم بعملية التفكيرأو التعامل مع اللغة، و كتابات (هيدغر) عن اللغة، تقدم لنا رؤية ساخرة، إزاء التصور التقليدي للغة السائدة في علم اللسانيات و السيميوطيقا و هو التصور الذي يقوم على التأكيد من معرفة البنية الأساسية أو العميقة لجمالها.[67]

فهو عندما نشر مقاله المعنون (الطريق إلى اللغة) فهو يقصد به أن فهم اللغة، لا يكون إلا من خلال اللغة، أي من خلال فهم ما ينتمي إلى اللغة، أي فهم ماهيتها. و فهم هذه الأخيرة – في نظره – هي القاعدة الرئيسية التي ينبني عليها النص الأدبي و الشعر بصفة خاصة. و قوله : "إن طبيعة.. (الفن هي الشعر)"، يعني هذا القول عنده، أن أي فن، من حيث ماهيته يجعله يشارك في ماهية الشعر. فقرض الشعر يحدث في اللغة، لأن اللغة تحفظ الطبيعة الأصلية للشعر[68]».

---

(66) – ينظر د.سعيد توفيق – م.س ص 126.

(67) ينظر م.ن. ص 126.

(68) م.ن. ص 128.

فإنه في اعتقادنا إذا كان كل فن شعرا بالمعنى الحقيقي، وإذا كانت ماهية الشعر تظهر من خلال اللغة التي تتأسس فيها الحقيقة ويكشف الوجود.فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن كل فن في النهاية ضرب من اللغة بهذا المعنى الظاهري.ففن أي شعب ما، يبحث عن لغة هذا الشعب في التعبير عن عالمه وهذا ما يجعلهما يكتسيان الطابع التاريخي.

فماهية اللغة عند (هيدغر) تعمل على الكشف أو إظهار الوجود، و اللغة في محاولتها البحث عن الوجود فإنها تبرز الوجود الإنساني و الموجودات عندما تكون غير ظاهرة، إذن كيف تتم عملية الكشف عن الوجود في اللغة؟ فيجيب عن هذا السؤال بقوله :"إن اللغة في نظره الدارجة، ينظر إليها على أنها نوع من الاتصال. فهي تقوم بوظيفة التبادل اللفظي و الاتفاق وبوجه عام: التوصيل و لكن ليست اللغة فحسب، و لا في المقام الأول تعبيرات مسموعة ومكتوبة عما يراد توصيله، فاللغة وحدها تجلب ما يكون – باعتباره شيئا ما يكون [أي تجلب ماهية شيء ما] – إلى المجال المفتوح لأول مرة، فحيث لا تكون هناك لغة، كما هو الحال في وجود الحجر، و النبات، و الحيوان.لا يكون هناك أيضا انفتاح لما يكون [أي لماهية شيء ما]... و من خلال تسمية الموجودات لأول مرة، تجلب اللغة الموجودات، ابتداء إلى الكلمة و إلى الظهور" .[69]

و المقصود من عبارة (تنطق الوجود)، أن اللغة تسمى الأشياء و الموجودات الفردية و تعطيها ماهيتها، أو طريقتها في الوجود، و هذا ما يجعل العالم يزيل الغطاء عن ذاته أو يتكشف من اللغة، و حيث ما وجدت اللغة وجد العالم، و هذا الأخير هو المجال أو الفضاء الذي تظهر فيه حقيقة الموجودات، كما أنه دائما عالما إنسانيا، و اللغة خاصية الإنسان هو الذي ينطق أويتحدث اللغة، بل إن اللغة (تنطق و تتحدث) من خلاله. و إذا كانت اللغة هي ميدان الفهم و التفسير، فيعني ذلك أن المرء يفهم و يفسر من خلاله اللغة.[70]

---

(69) – م. س ص 128.

(70) ينظر م. ن ص 130.

و نفهم من وراء ذلك أيضا، أن اللغة المقصودة عند « هيدغر»هي لغة النص الأدبي بصفة عامة، و لغة الشعر بصفة خاصة, الذي تكمن فيه ماهية اللغة الأصلية، أما اللغة التي تتعامل مع المنطق و الرمز و المعجم، فهي التي تذوب فيها ماهية اللغة بواسطة رموز، و علامات، أو ألفاظ إشارية، أو بمعنى آخر، لغة يغيب فيها الإبداع في الكشف عن عالم ما، أو عن أسلوب ما، من أساليب الوجود، و إبداعية اللغة، نعني بها إتاحة الفرصة للغة بأن تمارس إبداعها. أي أن مقاربة النص تعني إبداعية اللغة التي تتمحور حول كشف الوجود وإظهاره، وأن رموز اللغة لا يمكن اختزالها إلى فضاء من العلامات مكتف بذاته من خلال العلاقات المتبادلة، على أساس أنه يشكل عالما مستقلا عن العالم والوجود. [71] وقد وجدت هذه الأفكار صداها عند "بول ريكور" الذي انتهج منهج « هيدغر» في تعامله مع اللغة، منتقداً التصور السيميوطيقي البنيوي، الذي ينظر إلى اللغة على أنها فضاء من العلامات، غير منفتح على ذاته أو نسق من العلامات الباطنية لا خارج له، على أساس أنه تصور فاقد للخبرة اللغوية، و ملحق الضرر بها. فرأى أن" مستوى صوتيات اللغة، و المستوى المعجمي، و المستوى الخاص بالتراكيب اللغوية... هذه المستويات هي الجانب الميت من اللغة" [72]

فإنه قد تبين لنا من خلال هذا القول أن موقف«هيدغر»من اللغة يتجاوز رؤية البنيويين، و الاصطلاحيين (onventionnaliste) معا. فالبنيويون ينظرون إلى ألفاظ اللغة المنطوقة أو المكتوبة، أنها لا تدل إلا على ذاتها وبذاتها فهي لا تعتمد إلا على الصوت والمعنى، اللذين يعرفان عن طريق قواعد و معجم لغة شعب ما.

في حين أن الاصطلاحيين يعتبرون أن اللغة عبارة عن إشارات و رموز و شفرات متجهة نحو الخارج، لكن « هيدغر»ينتقد الموقفين معا، حيث لا يستبعد الطابع الإشاري للغة بالمعنى الواسع له، أي المضمون الذي تشير فيه اللغة إلى عالم سابق على اللغة، و إلى الوجود نفسه..

(71) ينظر م. س ص 130.

(72) – م. ن ص 132.

و هي في نظره، لا تشير باتجاهها نحو الخارج، و إنما تشير إلى الوجود بأن تجعله "حاضرا"داخل الكلمات و تجلب "الخارج" إلى داخل بيت اللغة، فهي عنده، باختصار، "بيت الوجود" فيما يعبر عن ذلك النقاد المعاصرون في معرض حديثهم عن « هيدغر»: "إننا لا يمكن أن نقرب من الموجودات،إلا من خلال المرور ببيت اللغة، فالوجود "يسكن" في الكلمات التي تسمى الموجودات» .(73)

و الخلاصة التي يجب الوصول إليها أن النص لم يعد عند « هيدغر»بنية مغلقة على ذاتها لا يعبر عن شيء بخلاف منظومته اللفظية، التركيبية، كما هو سائد عند البنيويين، و النص عنده أيضا لا يمكن أن يتجه إلى الخارج، أي أن تكون مفرداته، عبارة عن إشارات، تنعدم فيها هويتها في الدلالات الخارجية، و لا يمكن اعتبارها أدوات اصطلاحية، تحيلنا إلى موجودات خارجية، بل هي نفسها تطلق الأسماء على الموجودات جميعاً، و تنطق الوجود، أو يتجلى فيها العالم و الوجود.

كما أن الكلمات عند « هيدغر»ليست مفردات أو إشارات إصطلاحية، بل هي تشير من خلال فعل الإظهار و التلميح الذي يعني أن هناك شيئاً مظلما، و مستترا غير منطوق، و هذا هو ما يعنيه « هيدغر» بقوله:"إن كل ما يكون منطوقاً ينبثق على أنحاء عديدة مما يكون لا منطوقاً".(74)

و المقصود باللامنطوق لا يعني الشيء المجرد من الصوت، و إنما هو ما يسكن في التحجب و يبقى مسكوتاً، و هذه هي لغة النص الأدبي، فإنها تنشغل بكشف الوجود، و تعمل على إبراز العالم من خلال التحجب الذي ينشر ضمن لغة النص الأدبي ذاته. واللغة في نظره هي بيت الوجود، والانسان هو حارس الوجود ومؤوله، والحراسة بدورها تتطلب الإخفاء، ومهمة التفكير الأساسية هي "جعل الوجود يوجد، وفي السماح للوجود بأن يقول داخل ذاتنا قوله".(75)

(73) – م. ن ص 134.

(74) – م. ن ص 135.

(75) هيدغر – اللغة والوجود – ترجمة: د.جورج زيناتي- مجلة الفكر العربي المعاصر- مركز الإنماء القومي – ع 98/ 99 1992 ص 90.

المنهج و تأويل النص الأدبي :

بادئ ذي بدء، نود أن نشير إلى أن الجانب المعرفي التأويلي المتميز بمبدأ الفينومينولوجية الذي يطلب منا ضرورة فهم الخبرة الإنسانية بناءاً على تخطي القسمة الثنائية التقليدية المتمثلة في الذات والموضوع. أثناء التعامل مع النص الأدبي، أو أي عمل يعتبر كأي ظاهرة من ظواهر العالم الخارجي، يمثل كيانا موضوعيا يكون خارجنا، و لا يمكن أن يعتبر من صنع تصوراتنا، و في الوقت نفسه، لا نستطيع أن ننظر إليه بمثابة حقيقة موضوعية يتأسس معناها بطريقة مستقلة عنا، على أساس أن هناك معنى موضوعياً واحداً، لنا القدرة على قياسه و إحصائه، و لا نملك غير أن نتفاهم عليه و نقر بوجوده.

فهذه الحقيقة لا أساس لها من الصحة في نظر "هيدجر" و "غادامير" لأنها لا زمانية فالحقيقة هي جزء من العالم الإنساني، ينكشف فيه الوجود لحظة تاريخية ما، و الفن على وجه العموم، يساهم في تكشف الحقيقة التي تدل على مدة تاريخية، أو حالة معنية، ولا يجوز لنا فهمها من خلال مقولات و قوالب مجردة، تهدف الذات إلى فرضها على النص، فهي معنى ينكشف أثناء تدخل الذات في حوار فعال مع الصدى الذي يتردد في العمل الأدبي.[76] و لا يجب أن ينظر إلى هذا الأخير على اعتباره أنه يحتوي على معنى واحد لا زماني، و يتم تفسيره موضوعياً، أو إخضاعه لقواعد إجرائية، فهذا التصور لا يدور إلا في حلقة مفرغة، فهو تصور لا يقدم لنا أي شيء جديد، و هو وهم من أوهام النزعة الموضوعية، أو التأويل الكلاسيكي الذي فرض سيطرته على اتجاهات النقد الحديث، التي تبنت مناهج موضوعية من خلال الوصف و القياس و التحليل باسم النظرة العلمية، و الاقتداء بنموذج المنهج في العلوم الطبيعية.[77]

---

(76) ينظر م.س. ص 146.

(77) ينظر م.س. ص 146.

والرأي الذي نستطيع أن نستنتجه من خلال تأويليه النص الفينومينولوجية المعاصرة التي ساهم "هيدغر" في وضع دعائمها، هو الابتعاد عن نمط الثقافة التحليلية التي تتعامل مع الأنظمة المعرفية في عملية تفسير النص و قراءاته، فأسلوب "هيدغر" – في نظر النقاد – يسلك مبدأ التحرر من المنهج البنيوي و من النظريات اللسانية التي كانت تطبق على النص، و من المناهج السيميائية التي كان يعتمد عليها في الدراسة الأدبية. و هذا التحرر هدفه هو منافسة النظريات و المناهج السائدة في مجال قراءة النصوص الأدبية. " إن "هيدغر" يعرض فكرة الدراسة الأدبية في مجملها باعتبارها تطبيق، أو استجابة للمهارات الفنية في قراءه النصوص التي ينظر إليها على أنها بنى و أنساق، سواء كانت صورية خالصة، أو لغوية خالصة، أو أنساقاً نصية، أو كانت أشكالاً و تشكيلات متواصلة، مع الأنساق الاجتماعية و الإيديولوجية التي تصاغ فيها الحياة الإنسانية، "فهيدجر" يأخذك بعيداً عن مفردات النظرية و المنهج و الشكل و التشكيل و البنية و النسق." (78)

و لعل النتيجة المرجوة التي يجب أن نصل إليها هي أن التأويل الهيدجري مثلما يدعو إلى تحرير اللغة من المنطق و القواعد، فإنه يدعو كذلك إلى تحرير فهمنا و تفسيرنا للنص من الحصار النظري و التفكير الإحصائي المنهجي الذي يميل إلى النزعة الموضوعية باسم العلمية.و هذه النظرة التحررية التي نادى بها "هيدجر" استطاع "غادامير" أن يتبناها كمنطلق للتعامل مع النص. فالخبرة التأويلية الغاداميرية، تعتبر توجها معرفياً، يستخدم كبديل للمعرفة التصورية المكتسبة ضمن إطار المنهج، و هذا التوجه، هو ما اعتمد عليه "غادامير" في دراسته الجامعية التي صدرت سنة 1960 تحت عنوان "الحقيقة و المنهج" و التي اتخذت بعد ذلك منحنى جديداً في مختلف ممارسته و أبحاثه التي كان يلقيها و ينشرها. و يريد بهذا المنظور المعرفي أن يوضح لنا ما يمكننا أن نعرفه عن طريق آخر غير المنهج، فالحقيقة عند "غادامير" يمكن أن يقدمها لنا الفن و الأدب، فالمنهج- في نظره – هو الذي ساهم في تقييد وتغريب الإنسان المعاصر "فالمنهج هو قواعد و أدوات إستراتيجية تفرضها الذات على الموضوع كما هو معطى في خبرة

(78) – م. ن ص 147.

مباشرة، و إنما تفسر الموضوع وفقا لتصوراتها، بدلا من أن تتلحم به في خبرة حميمة".[79]

و هناك سؤال آخر يتبادر إلى أذهاننا، هو كيف ينطبق ذلك على عملية تفسير النص الأدبي؟ فالتأويل من حيث كونه تفسير، ينبني على الحوار، و لم يتبناه "غادامير" على أساس أنه يتخذ صورتين رئيسيتين للتفسير الاغترابي و هما :[80]

1- التفسير الذي يتحدث عن نص ما.

2- التفسير الذي يتحدث لأجل نص ما.

فالتفسير الأول، أي عندما يتحدث عن النص، هو تفسير يحاول فهم النص "تجريبيا" أي جعله ميدانا للتحكم فيه، وفرض القواعد لتطبيقها عليه، ممايصبح التفسيرحواراً ذاتياً ومؤطرا ومقيدا (Monologue) لا يسمح بحرية النص، و لا يترك له أن يعبر عن ذاته أو لأجل ذاته.أما التفسير الثاني، فيتحدث من أجل النص فهو تفسير مثالي، بمعنى أن المفسر يعبر فيه بقدرته على فهم الآخر على نفس ما يريد النص و ربما بطريقة أفضل من فهم النص ذاته وهو عبارة عن: "إمكانية فهم الآخر (النص) على نفس النحو، وربما على نحو أفضل من فهم الآخر(النص) لنفسه".[81]

والتفسير في هذه الحالة يعبر عن جانب واحد، حيث يغيب فيه الحوار مع المتلقي، كما أن التفسير الأول، لا يعتبر النص مادة داخل حوار، بمعنى أن المفسر يطرح النص ذاته خارج عملية الحوار.

أما التفسير الثاني، فهو إن اعتبر النص مادة للحوار، إلا أن هذا الأخير فيه ليس حقيقياً لأن النص يكون محكوما بالمفسر، و في المرحلتين كلتيهما تتحقق صورتان مختلفتان، تأكيد المفسر و نص التفسير على النص المراد تفسيره وبذلك يمكننا القول بأن النزعة المنهجية تؤدي بنا إلى نوع من الوهم في الفهم والتفسير، وهم الاعتقاد في

---

(79) - م. س ص 147.

(80) ينظر م.ن ص 150.

(81) م. ن ص 151.

السيطرة على النص، أي تحكم الذات المفسرة في العمل الأدبي باعتباره موضوع التفسير، في حين أننا نجد النص يفلت منها باستمرار، وينتهي إلى حالة من الاغتراب ناتجة عن عدم فهم الذات للموضوع من خلال خبرة حميمة بينهما، ونجد أنفسنا في النهاية أمام نص التفسير لا النص المراد تفسيره.[82]

مما تفضي بنا هذه النتيجة إلى القضية التالية التي تعد على أهمية قصوى في العملية التأويلية وهي، فهم دور الذات المفسرة في عملية التفسير بوصفها حوارا حقيقيا بين ذات وموضوع. والتفسير ضرورة من ضرورات النص، وما يحوي النص في صلبه معنى يقضي استكناه هذا المعنى الذي يعتبر حياة النص كما تصورها المبدع ويفهمها المفسر الذي تكون مهمته " في كثير من الكتابات هي الإسهام في فهم النص ووصفه من زاوية بنائه اللغوي والشكلي، ودراسة الوظائف المتداخلة لعناصره المتصلة بالمضمون أو بالشكل التي يعتمد بعضها على البعض الآخر، وإيضاح النص في ضوء صلاته التاريخية...[83]

آليات تأويل النص السردي

إذا جاز لنا التطرق إلى التأويل الذي هو فعالية ذهنية، فإنه من الصعوبة بمكان، الحديث عنه مجردا، و ذلك لخصائص كثيرة منها :

أ- إذا اعتبرنا التأويل طاقة ذهنية مجردة، فهو فعالية إنسانية، ملازمة لكل نشاطات الإنسان.

ب- التأويل هو المسؤول عن الأدلة المؤولة، لكل الأدلة الحاضرة وفق صفة ما، في كل أشكال الوعي.

ج- أنه الأساس الأول في عملية الفهم، في كل مرحلة تواصلية[84].

---

(82) ينظر د.سعيد توفيق م.س. ص 152.

(83) هورست نستاينمتر – الأدب والايديولوجيات- ت: مصطفى رياض – مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ع: 3/ ابريل / حزيران 85 ص 66.

(84) – انظر – عبد اللطيف محفوظ – حدود التأويل – مجلة فكر ونقد ع : 16 فبراير 99 ص 64.

على هذا الأساس هذه الخصائص وحدها كافية لتدل على صعوبة جعل التأويل (مجرداً) ليكون مجالاً للبحث و الدراسة. و تستدعي صفته التجريدية، استحضار الفكر الفلسفي كله، لأن هذا الأخير ليس إلا ناتج تأويلي، إذن فالعملية الذهنية لن تقدر إلا أن تستنتج معنى التأويل أو آلياته انطلاقاً من تأويل، و المقصود من ذلك، هو أنه يفرض في مرحلة أولى دراسة العلاقات الجدلية بين اللغة و الفكر و العالم. و في المرحلة الثانية علاقات الفكر بالسنن، و السنن الفرعية على اختلاف أشكالها العلمية و الدينية و الأخلاقية.

و من المعروف كذلك أن الحقيقة الثانوية المرتبطة بالسنن، قادرة و حدها على تأكيد صعوبة الموضوع، فالسنن هي ذات وضع اعتباري و وظيفي مماثل كما حدده الفلاسفة باسم الأشكال الرمزية، فهي (السنن و السنن الفرعية) منذ أن أبدعها الفكر الإنساني، قصد جعلها آليات لتنظيم نشاطاته المختلفة، أصبحت حاجزا تحول بينهم و بين الواقعية أو الحقيقة، لذا فقد أوجد التأويل الوسيلة المساعدة لمحاولة إعادة اكتشافها، ثم صارت مع تقدم الإنسان، و تطور معلوماته حاجزا دون تواصله، حتى مع واقعيته الخاصة، إذا لم تصبح هناك من واقعية سوى واقعيات السنن ذاتها.[85]

و عليه تم التركيز على وصف بعض آليات التأويل المقترحة عند رائدين من رواد سيمائيات السرد، و هما "غريماس" و "راستيي". فسنحاول بقدر الإمكان أن نقدم وصفا نقديا لنوع تأويل النص لديهما بغية اختصاره في البنيات الكبرى، التي تعد في الوقت ذاته نتائج للتأويل و وسائل لإنتاجه.

و من المعلوم أن هذا العرض قد اختار نوعين متباينين من حيث البعد الابستيمولوجي الأول يتمثل في نموذج "غريماس" الذي ينزع إلى التأويلية الدينامية المحايثه، والثاني هو نموذج "راستيي" الذي يميل أكثر إلى دلائلية لسانية و صفية[86].

(85) ينظر م.س ص 64.

(86) – م. ن ص64

1- آليات إنتاج و تأويل النص عند "غريماس"

تشكل أطروحة "غريماس" كما أوضح الكثير من النقاد في تحويلها لعلم النص من المستويات السطحية، إلى المستويات المحايثة، فقد عمل بداية من تصور تلك المستويات وتحديد نوع معنى النص، فقد عمل على إيجاد آليات محايثة أساسية، سماها بتسميتين متضادتين، ألا و هما البنية العميقة، و البنية السطحية. و البنية العميقة في نظره هي عالم من المحتويات المقلصة، و تتكون من بنية مؤلفة من علاقات و عمليات ذات بعد فكري و في تعريفه لها نظريا فهي "ذات علاقة بالشكل الفعلي لوجود الفرد أو الجماعة، أي أنها متصلة بالأيديولوجيا"[87].

أما البنية السطحية، فهي مجموع الآليات المتصورة انطلاقا من مقولات نحو ما وراء تمظهري، موسوم بالتلاؤم مع قواعد الجنس و التي توظف لتحقيق تلك العلاقات من أجل جعلها دينامية[88].

و دور هذه البنية يتمثل في إنجاز المحتويات و القيم و أشكالهما، قبل تشكيلهما في التمظهر المادي للنص. و في حالة اعتبار هذه البنيات في مستوى نظري مجرد تكون منتجة، فإن النظر إليها بوصفها معيارا لانتاج أو تلقي النص فعليا، يعتبرها غير مقنعة، و السبب في ذلك أنها لم تقدر على إثبات كفاءتها إلى وقتنا هذا، على اعتقاد بأنها استمرارية منهجية دقيقة للإنتاج و التلقي. و هذا الإخفاق يرجع إلى التفكير في قضايا إنتاجية انطلاقا من تصور تلقائي. حيث أن خطاطة "غريماس"، تريد الكشف عن كيفية بناء المعنى و حسب.[89]

و طريقة بناء المعنى تختلف، بطبيعة الحال – عن طريقة بناء النص، فالعنصر الأول هو قضية تداولية لها علاقة بالمعنى الخلفي، و بالكيفيات المؤدية لعملية الإدراك، و من مميزات هذا العمل الذهني أنه ليس مقيداً بالنص : "فبناء المعنى هو قبل كل شيء،

(87) – م. س ص 64.
(88) – م.س ص 64.
(89) ينظر م. س. ص 65.

يرتبط بالمعرفة الخلفية و بالوضعيات الشارطة لفعل الإدراك،ومن السمات المميزة لهذه السيرورة الذهنية..كونها غير محصورة عند ما هو مكتوب[90]

في حين أن بناء النص، قضية أجناسية لها علاقة أساسية بحدود الجنس و الخطاب، تجبرنا هذه الحقيقة على طرح تساؤلات عميقة حول استمرارية الاختزال، و حول مدى تناسب آليات البنيتين لخصوصيات الخطاب السردي:

البنية الأولى لها علاقة بتشكل المعنى عند "غريماس" ببنية أولية للدلالة، و هي ذات حدين متعارضين: و تكون هذه البنية في مستوى التلقي نهاية لسيرورة الاختزال الموجهة عموديا بداية من البنية التمظهرية، مما ينجم عنها كونها بنية مفتوحة، ناتجة عن فعل تذواتي لمتلق ما. و مهما كانت كفاءة هذا الأخير، فإنه يستلب من قبل المشروع المنهجي، الذي ينقله من التمظهر إلى البنية الأصلية بحثا عن الدلالة، و يبرز هذا الاستلاب، في وجوب تخلصه من البعد الإيديولوجي، "الشيء الذي يتناقض مع طرحه النظري الذي ينحو نحو ربط البنى العميقة بالإيديولوجيا[91] لكن السؤال الذي يجب أن يطرح : فهل يمكن استجابة العلاقات و العمليات المشكلة للمرجع السيميائي المحدد لمنطق تمفصل البنية العميقة المؤسسة للأعمال الابداعية السردية؟

و هل توجد الملاءمة بشكل مطلق، أم أنها توجد تحت إرغامات منهجية؟

للإجابة عن هذا السؤال، نقول أنه قد يجد المتلقى نفسه أمام نص سردي، و ليكون موضوع حديثه على سبيل المثال ماثلا في دليل الفقر، مع افتراض محتواه المقلوب يصف حياة هادئة، و مطمئنة، بينما يصف محتواه المطروح، حياة ملؤها التحدي و المغامرة، فإن المناط المستنتج المناسب لهذا النص سيكون هو الفقر. و من المعلوم أن هذا العمل الإبداعي يكون محرجا للمتلقي المنحاز إليها، و ليس له من حل سوى الابتعاد عن المناط الدلالي الذي استنبطه من تفاعله مع دلالة النص التقنية لصالح مناط آخر يتناسب مع العلاقات التي يقتضيها المرجع الدلالي، كأن نستبدله

(90) - م.ن ص 65.

(91) م. س. ص 65.

بمناط له ارتباط وثيق بزمنية البطل النفسية مثلاً، لقبوله التمفصل إلى عنصرين متعارضين السعادة/ التعاسة، على سبيل المثال[92].

و ما يمكننا أن نقوله باختصار, أن البنية الأصلية لدلالة نص ما, لا تكون فرضية خاصة فقط, بكل متلق و إنما قبل المشروع المنهجي يمكن اعتبارها مفروضة من قبل التفاعل بينها وبين المتلقي, و هذا ما يدعونا إلى إعادة التأمل في القراءة التي تبنت هذا النموذج التأويلي.

آليات تأويل النص عند " راستيي"

إن الملاحظ لتطور كتابات " راستيي", يجد صعوبة في إمكانية الوصول إلى مفهوم ما للنص, و لعل السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة الموضوع الذي استمر في تطويره, و هو الدلالة للنص, مما دفع ذلك إلى جعل تفكيره متصلا بقضايا القراءة و التأويل, و على إثر ذلك فإن الآليات التي توصل إليها بعد جهد ابستيمولوجي عميق, ليست بعيدة عن إطار تفكيره, و مفهوم القراءة عنده لا يكون واضحا إلا إذا أدركت خلفياته الابستيمولوجية, و آلياته, ثم إشكال إجراءاته.[93]

الخلفية الابيسيمولوجية.

لقد أصبح تفكيره في التلقي مرتبطا بالدلائلية الجهرية "Componentielle" منذ إصدار كتابة "الدلائلية التأويلية" والتي حاول أن يطورها, بغية الوصول إلى دلائلية لسانية ذريعية بواسطة إثرائها بآليات تنتمي إلى أطر نظرية دلائلية عدة, مثل الخلفية النفسية (الجشطالتية) أو المنطقية من الدلائلية الصورية, ونظريات الذكاء الاصطناعي, أو الخلفية اللسانية البنيوية[94].

و لعل الملفت للانتباه, أن إبداعاته كثيرا ما نجدها ثرية بالمتناصات المعفية التي تمكن القارئ من التعرف على خلفيات المناهج الدلائلية. و فيما يخص الخلفية التي

---

(92) – م.س ص 65.

(93) Voir F.Rastier. sémantique interprétative, ed. PUF. Paris 1987, p 32.

(94) – م. س ص 66.

شكلت نظريته للقراءة و التأويل, هي الدلائلية اللسانية الذريعية التي تريد جعل التجانس بين كل الآليات المستعارة, و قد كونت هذه الخلفية معلما محددا لها من مختلف النظريات الدلائلية. [95]

و على المستوى النظري يظهر بشكل واضح نقده للنظريات العامة الكبرى, التي أسست مناهج الدلائليات النصية و هي البنيوية و التأويلية, ثم التفكيكية, فالبنيوية بالنسبة له, لم تعد تجدي بسبب تهميشها للمحيط اللغوي الذريعي, وبسبب تعاملها مع قارئ مجهول، مقيد و محصور بمنهجية صارمة. أما التأويلية في نظره لقيت نفس المصير, لأنها ركزت في بحثها على المعنى المحايث, و خاصة منها التأويلية الدينامية المبنية أساسا على مفهوم "الكشف" عن المعنى المخفي اعتقادا منها أن مصدره إله أو بشر, أي أن المعنى عندها معطى و ليس مبنيا.[96]

أما التفكيكية التي تؤمن بالمعنى المتعدد, قد فشلت هي الأخرى, في رأيه بسبب خضوع المعنى للاوعي المتمظهر باعتباره لغة ذات بعد رغبوي، له علاقة بالرموز الجنسية بصفة عامة, حيث يصبح المعنى فيها متعاليا عن العمل الإبداعي "و ذلك ما يفضي إلى نتيجة مشابهة للاتجاهات الهيرمنيوطيقية المعايشة, حيث يكون المعنى متعاليا عن النص"[97].

وهكذا يتضح لنا أن تمظهرات هذه الخلفية المعرفية هي إدماجه للمحيط الذي أصبح عنده مقولة أساسية في منهج خطّاطاته التأويلية, ثم إدماجه لمقولة السياق اللغوي, و خارج اللغوي, أي السياق المعرفي المشكل من خلال اللغة و عبرها, إلى جانب ذلك, أخذه من مصطلحات الذكاء الاصطناعي و علم النفس المعرفي, حيث بذل جهدا كبيرا في نقد خلفيتها الوضعية و الآلية في الوقت نفسه و عمل على تعديلها لتصبح فيما بعد ملائمة لحدود اللسانية المنفتحة على السياق.[98] و خير دليل على

---

(95) Voir Rastier. Ibid p 32.

(96) ينظر عبد اللطيف محفوظ- م.س ص 67.

(97) - م. ن ص 67.

(98) ينظر عبد اللطيف محفوظ. م.ن ص 67.

ذلك, هو نقده لمفهوم المقولة المرتبط بالبعد النفساني الما وراء لغوي, على أساس أنه لا يشكل قسما معجميا, بل يعتبر قسما من التصورات المنتمية لنظام الفكر الخاص, و هذا الوعي النقدي "هو الذي جعله يخضع لآليات الذكاء الاصطناعي مثل المقولة, و الشبكة والعراف, و الفسحة ولآليات الدلائلية اللسانية, التي ينتقد فيها بصرامة خلفيات الذكاء الاصطناعي, و نتائجه الممارسية, بشكل لا يختلف كثيرا عن نقد السؤال لتلك الخلفيات[99]".

آليات دلائلية اللسانية الذريعية:

ليس من السهولة بمكان تحديد كل الآليات التي شغلها "راستيي" إلا أننا سنقتصر من أجل إبرازها بكشف خلفيات الآليات الأكثر استعمالا في أعماله الإجرائية و المساهمة في تحديد شكل بناء النص و في مفهومه, و من هذه الآليات هي المناط و الحقول الدلالية و التناظرات.

أ/ **المناط** : هو بمثابة نواة دلالية للنص يتألف من مقومات لازمة مترادفة, مع المقومات النووية عند "غريماس" أو القاموسية عند "إيكو", و من المقومات التابعة المتعدية للمقومات السياقية النصية عند "غريماس" أيضا, إلى المقومات التي يدل عليها السياق الخارجي, أي إلى المقومات الموسوعية المتصلة بكل أنواع الاجتماعية و الثقافية" و هي كما هو واضح عبارة عن مؤولات ذهنية تعريفية, تولد السياقات المتراتبة للموضوع الدينامي, والمناط الجامع, و يشكل القسم الاستبدالي الأصغر للمناطات, و التي يمكن أن تتحدد داخله ذاتيا و حسب[100].

مثل المناط الجامع لكلمة (نبات) مثلا المشتمل على مناطات فرعية من نوع: الزهرة الزيتون، القمح, و يتميز المناط الجامع, بكونه حين يلجأ في تشكيل نص ما, يكون عالما دلاليا مصغرا.

ب/ **المجال**: و هو عنصر أعم يتعدى حدود المناط الجامع, ليشمل على عدد من

---

(99) راستيي – آليات التأويل– ت: عبد اللطيف محفوظ – م.س. ص 67.

(100) –م. س ص 68.

المناطات المرتبطة بعلاقات خارجية مشروطة, تجعلها تنتمي إلى وحدة ما[101].

فالمناط الجامع لكلمة (نبات) يستطيع الارتباط ذهنيا و نصيا كذلك مع العديد من المناطات الجامعة بفعل انتقاله إلى مناط فرعي لمناط خارجي عام تساوي المجال, مثل مجال تلطيف الجو الذي يصبح المناط الجامع (نبات), على سبيل المثال, له علاقة مع المناط الجامع (الصناعة الخشبية) أو (صناعة الأثاث).

ج/ **البعد**: و يمثل القسم الأكبر للعموميات, و يتشابه مع مفهوم المقومات الجامعة و يتميز بانبنائه على التفصيلات الاختلافية الكبرى مجرد / ملموس حياة / موت... و يفتح له المجال على استيعاب مالا نهاية من المناطات الجامعة, و من المجالات ضمن وحدة متعالية, مما يؤدي بالمناطات الجامعة المختلفة إلى أن تتداخل في الخطاب بطريقة منسجمة.[102] و كمثال على ذلك يمكن تجانس أنماط الجامع (الخشب) مع أنماط الجامع (الحديد) على سبيل التوضيح, على أساس اشتراكها معا على الأقل بالبعد(ملموس).

د/ **التناظر**: فالحقول الدلالية باعتبارها تأويلات منتظمة لانتشار المناطات, هي في الواقع عناصر لبناء الانسجام الواجب إيجاده في كل عمل إبداعي.[103] و هذا الانسجام هو ما يطلق عليه "راستيي" بالتناظر, فهو يتعدى دلالة التناظر الأصلية إلى معنى التناظر السياقي الذي يشبه مصطلح "مدار راستيي" عند "ايكو", بالإضافة إلى ذلك, أنه أصبح مرتبطا بطريقة مع تراتبية الحقول الدلالية: فهناك التناظر الأصغر, و يستلزم بطريقة أو بأخرى مع أنماط الجامع, و كذلك التناظر البيني المتناسب مع المجال, إلى جانب ذلك, نجد التناظر الأكبر المتلائم مع البعد.[104]

(101) ينظر م..ن.ص 68

(102) راستيي – عبد اللطيف محفوظ – م.س. ص 69.

(103) C. F A.J.Greimas et J.courtès / sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie de langage hachette p :147- paris 1980.

(104) F.Rastier, Sémantique in interprétative. Ibid p. 112.

وبعد هذا العرض الموجز نستطيع أن نقول أنّ "راستيي" قد فرق بين تناظر النص, و تناظر القراءة و هذا على الرغم من توضيحه للمعنى الذي هو ليس محايثا للرسالة, و إنما هو محايث للعملية التواصلية التي بين عاملي المرسل و المتلقي اللذين يعملان على تطبيق الشروط الذريعية, و من بينها استنباط الحقول الدلالية المشكلة للمعاني المعطاة من قبل النص نفسه, في حالة ما إذا كانت خصوصياته تجعله يختلف عن غيره من النصوص الأخرى، أو كانت علاقات تربطه بجنسه مثل علاقة حكايات السندباد البحري بالقصص البطولية.

وخير ما نختتم به هذا الفصل، هو مقاربة هذا النص مقاربة تأويلية، لنرى مدى ما يحتمله من احتمالات مختلفة، وحاولنا في تحاورنا معه أن لا تكون عملية التلقي للنص مرآة عاكسة للمعاني والمفاهيم التي جاء بها صاحب النص. بل توخينا في قراءتنا التأويلية هذه، أن نستنطق النص لنتعرف على مكنوناته المختفية وراء سطور الكلمات والعبارات مبتعدين في ذلك عن مبدأ المثالية والأفضلية في القراءة. فالنص مجاله مفتوح لأية قراءة، وإنه يقبل دوما التفسير والتأويل، ويستدعي أبدا قراءة ما لم يقرأ فيه من قبل.

مقاربة تأويلية لرحلة السندباد

إن البحث عن المنطق العاملي يستوجب دراسة العلاقات التي تتشكل بطريقة منتظمة ضمن خطة سردية محددة، ونظام نحوي دقيق. لذا يصبح الخطاب –مهما كانت كيفية تمفصله– مجموع العلاقات بين العوامل التي تساهم في تشكيله. ولتحديد العملية التي يتم بها التلقي، يفرض علينا ذلك معرفة الذوات الأساسية والمسيطرة نصيا وربطها بالبرامج السردية.

ولعل أول إشكال نواجهه هو كيفية مفهمة الذات وتحديدها نصيا، وعلى هذا سنركز على القواعد العاملية، وليسانيات الخطاب لاستنباط الذوات المهيمنة، حيث

يعرفها كل من "غريماس" "Greimas" وكورتاس" "Courtés" بقولهما : "إن الذات تبدو في الملفوظ الأساسي كعامل تتحدد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها".[105]

لذا فإن حكاية "السندباد البحري" تنبني على عدد من الملفوظات تجعلنا نختار ما هو أساسي، نتيجة لتعدد الذوات والرغبات وتشابكها، بمعنى آخر جعل كل حكاية من حكاياته مقطوعة رئيسية، تتضمن كل واحدة منها مقطوعات فرعية.

ولتوضيح ذلك يتبين لنا أن هناك علاقة فصلية بين الذات والموضوع أي بين السندباد البحري وسفره إلى الجزيرة، ولتحقيق هذه الرغبة (عملية الاتصال) يتطلب خلق علاقة وصلية أخرى بين الذات والمدينة (البصرة)، وتوفير كفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متوازيتين الانفصال عن مدينة "البصرة" التي تحتوي على الإيعاز والاتصال بالجزيرة الحلم والقيمة. وقبل تحقيق الاتصال فإنه لا بد من توفر عامل مساعد وهو صاحب السفينة بالبصرة ويتمثل رمزيا على الشكل التالي:

ذ ٧ م ت(س) ⟸ ذ ٨ م ←

إن مدينة البصرة تحمل مجموعة من القيم التي ينوي "السندباد البحري" تحقيقها بعد نفاذ ماله فهي بالنسبة إليه باب لعالم التجارة والمال والعمل. كما أنه يقع انفصال آخر عن البصرة بواسطة السفينة مع الركاب ليحدث الاتصال بالجزيرة، وبالتالي فسهم الرغبة يتجه نحو ممارسة العمل التجاري مع التجار، وهذا هو الموضوع المركزي. فالقوانين المنظمة للعالم المسرود تبين أن هناك مراحل ثلاثة أساسية هي:-

1-الفرضية : أي الرغبة المراد تحقيقها.

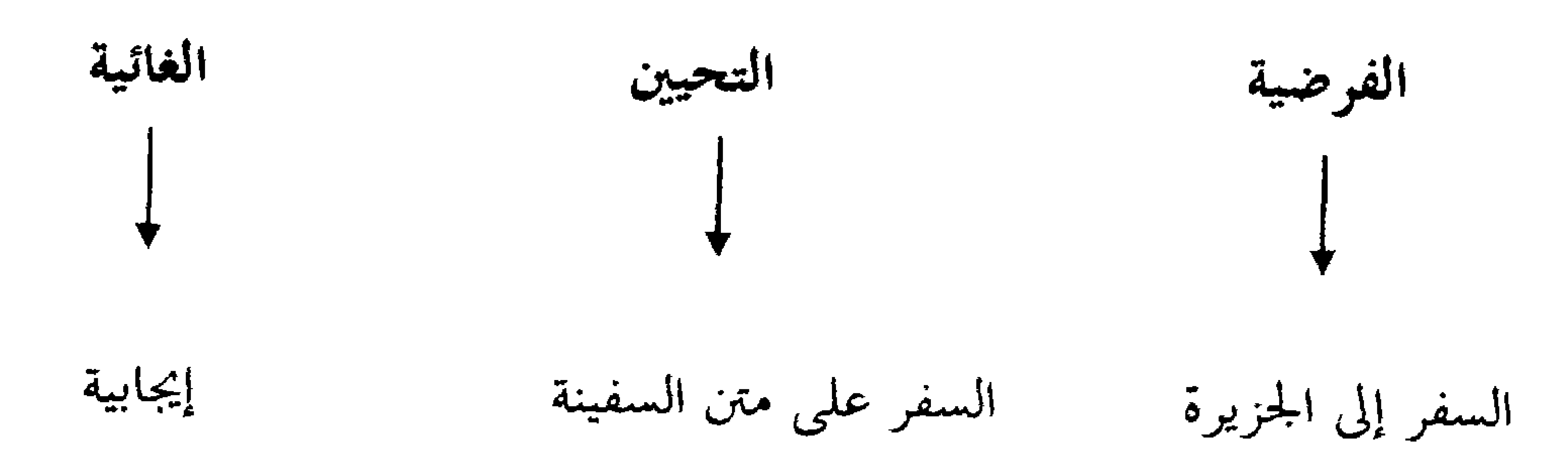
2-التحيين : ويتمثل في كيفية الوصول إلى تحقيق الرغبة.

3-الغائية : النتيجة التي تؤول إليها الفرضية.

فالغائية في الحكاية الأولى لم يتم الوصول إليها لوجود العائق ألا وهو السمكة الكبيرة التي أغرقت السندباد مع بعض الركاب، ووصوله إلى الجزيرة مرهون بركوب

(105) C. F A.J.Greimas et J.courtès / sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie de langage hachette p :147 paris 1980.

السفينة كأداة ضرورية تمكن الذات من تحيين رغبتها، والسندباد البحري لم يحقق ذاته إلا بالوصول إلى الجزيرة هربا من الفقر. ويتمثل ذلك في الترسيمة التالية:



ومما تجدر الإشارة إليه، أن الرحلة في المرحلة الأولى تحققت فيها الرغبة في النجاة والهروب نظرا لشعور الركاب بالخطر حينما عرفوا أن الجزيرة التي هم عليها ليست حقيقية، بل هي سمكة كبيرة ستغرق بهم إن مكثوا بها مدة طويلة "فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي بجزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رسبت في وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدت أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم فتغرقون جميعا..."[106]

ومن هذه النقطة بالذات يستأنف برنامج سردي آخر ينطلق من الشعور بالإساءة أثناء وجود العامل المعارض للسندباد مع الركاب. وعملية الإخفاق من الوصول إلى الجزيرة تتجلى في وجود معارضين وهم على الشكل الآتي:

أ- السمكة الكبيرة التي أغرقت السندباد البحري مع باقي الركاب.

ب- رجوع السفينة بالركاب الهاربين.

ج- تأخر السندباد البحري عن الركوب.

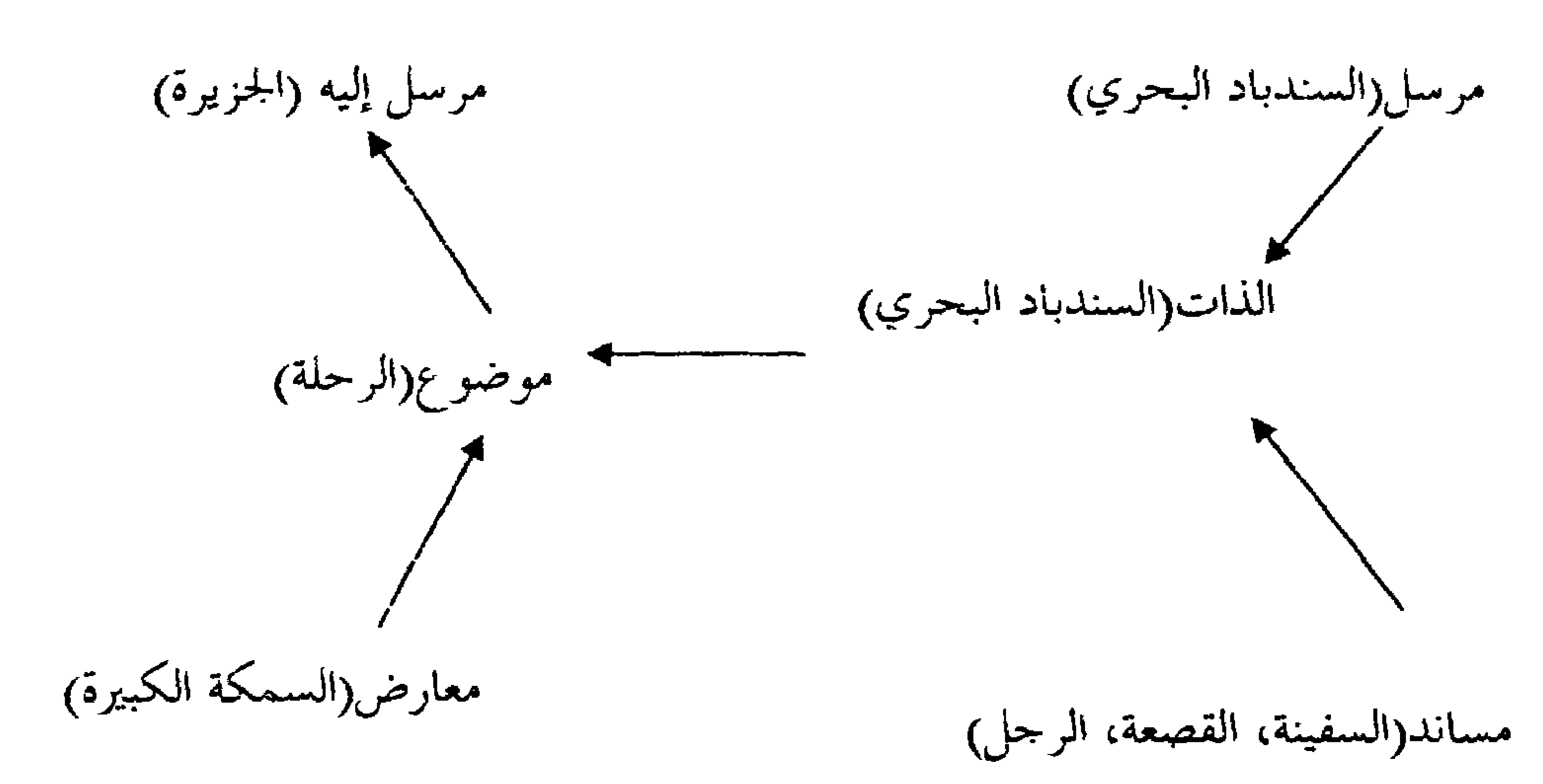
فهروب الركاب دلالة على الفشل، وخيبة الأمل وعدم القدرة على التصدي: "بلغني أيها الملك السعيد أن الركاب لما سمعوا من الرئيس ذلك الكلام

(106) - ألف ليلة و ليلة -م(3) دار الكتب العلمية – بيروت ص 42

أسرعوا وبادروا بالطلوع إلى المركب وتركوا الأسباب وحوائجهم ودستهم وكوانينهم، فمنهم من لحق المركب، ومنهم من لم يلحقه."(107)

وتأخر السندباد اللاإرادي وعدم استسلامه للخوف، هو دلالة على التحدي ومواصلة السفر بغية تحقيق الرغبة.

ويمكننا تأويل الحكاية الأولى وذلك بالاعتماد على الترسيمة العاملية التي وضعها "غريماس" في كتابه "الدلالة البنيوية"



فالبرنامج السردي يبدأ من ظهور المعارض(السمكة الكبيرة) التي أغرقته، وفي ظهور مساند جديد آخر وهو القصعة التي أنقذته من الغرق، وكذا الرجل الذي ساعده. فهذا الشكل العاملي يتركب من ثلاث ثنائيات متباينة من حيث الطبيعة والدور العاملي الذي تقوم به:

أ- مزدوجة المرسل / المرسل إليه:

فظاهرة التبذير التي أدت إلى ضياع المال كانت سببا في رغبة السندباد البحري في الانفصال عن مدينة بغداد أو البصر ة أو العراق بصفة عامة. والتبذير ليس مشكلة فردية خاصة بالسندباد البحري وحده، بل هي آفة اجتماعية واقتصادية تهدد أي فرد من أفراد المجتمع ماضيا أو حاضرا.

(107)—م. س ص 42

بينما خانة المرسل إليه تركزت على ممثل واحد وهو الجزيرة وهي تدل على الكنز والمال والثروة التي يطمح أي إنسان للوصول إليها، ولن يستطيع ذلك إلا بالعمل وبروح التفاني فيه،وتحدي الصعاب، وبعدم الرضوخ للفشل والكسل والاستسلام.

ب- مزدوجة الذات/ الموضوع:

فالممثل الوحيد الذي يؤدي الدور العاملي على مستوى خانة الذات هو السندباد البحري وذلك لتحقيق عنصر الرغبة المتمثل في الانفصال عن العراق، والاتصال بالجزيرة، إلا أن الموضوع(السفر إلى الجزيرة) مجرد. ولو أن هناك إشارات دالة على أن الجزيرة نقيض المدينة التي كان يعيش فيها السندباد:".. إلى أن رست بي تحت جزيرة عالية وفيها أشجار مطلة على البحر.. وكان في الجزيرة فواكه كثيرة وعيون من الماء العذب فصرت آكل من تلك الفواكه، ولم أزل على هذه الحالة عدة أيام وليال"[108]

ج- ثنائية المساندة/ المعارضة:

فالذات الرئيسية تتفرد في سعيها لتحقيق الرغبة، وفي خلق عملية التوازن المناقضة للوضعية الأولى، مع وجود العنصر المساند، وهو السفينة في المرحلة الأولى المساهم في الانفصال عن البصرة أو العراق وفي الاتصال بالجزيرة، إلا أن المركب لم يواصل رحلته إلى الجزيرة، فيرجع إلى البصرة مع بقية الركاب، ويغرق السندباد البحري مع بعضهم، لكنه ينجو بأعجوبة بوجود مساند ثان هو القصعة التي مكنته من إنقاذ نفسه من الغرق، إلى جانب ذلك وجود مساند ثالث أثناء وصول الذات إلى الجزيرة والمتمثل في الرجل"فغرقت في البحر من جملة من غرق،ولكن الله تعالى أنقذني ونجاني من الغرق، ورزقني بقصعة خشب كبيرة من التي

(108) –م. س ص43،42.

كانوا يغسلون فيها.. وإذا برجل خرج من تحت الأرض وصاح علي وتبعني.. وجاء لي بشيء من الطعام وأنا كنت جائعا. فأكلت حتى شبعت واكتفيت وارتاحت نفسي." (109)

وما نلاحظه هو أن عنصر المعارضة ثري بعدد الممثلين الذين يقومون بدور عاملي واحد،فهناك السمكة الكبيرة، وهرب الركاب بالسفينة، والأمواج المؤدية بالسندباد إلى الغرق وللتعريف بكيفية انتشار العوامل وانشغالها نرسم الجدول التالي الذي يبين الترسيمة العاملية و وضعيات العوامل طبقا للنحو السردي.

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مشيء	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
1	السندباد البحري	ذات المرسل	+			+		
2	الجزيرة	مرسل إليه			+			+
3	السفر	موضوع			+			+
4	السمكة الكبيرة	معارض				+		
5	السفينة	مساند	+	+		+	+	
6	القصعة	مساند		+		+		
7	الرجل	مساند	+			+		+

للتعليق على الجدول نلاحظ أن المساند كان ثريا لتعدد ممثليه (السفينة،القصعة، الرجل) لكن السفينة بمجرد شعور الركاب بخطر السمكة الكبيرة تتحول إلى معارض بعد ذلك فالخانة الأولى تحمل السندباد البحري فهو الذات التي تقوم بموضوع السفر، و

(109)- م.س ص 43.

هو المرسل لأنه يقوم بالاتجاه نحو المرسل إليه الجزيرة، لذا فهو عامل مشخص، منفرد، في الاستفادة من الرحلة.

و الخانة الثانية تحمل (الجزيرة)، فهي المرسل إليه، و المكان الحلم الذي سيحقق فيه السندباد البحري أمنيته، و يمكن أن تتحول السمكة الكبيرة إلى خانة المرسل لأنها أشعرت الركاب بالخطر مما دفع معظم الركاب إلى الهرب و العودة، و غرق السندباد مع البقية من الركاب و لكننا اعتبرناها في خانة المعارضة، لأن البرنامج السردي ينطلق من البصرة إلى الجزيرة تحديدا على متن السفينة.

و السفر إلى الجزيرة هو الموضوع الرئيسي حيث يتميز بالتجريد و أنه ذو قيمة العامل المعارض المتمثل في السمكة الكبيرة، يظهر من خلال الجدول أنه مشخص وفردي.بينما خانة المساندة قد تعدد ممثلوها و تنوعوا فأصبحوا يشملون أكثر من ممثل، وهم السفينة و القصعة والرجل كما سيتضح ذلك في الحكاية الثانية.

الحكاية الثانية :

في الحكاية الثانية يتغير البرنامج السردي فيصبح سهم الرغبة موجه إلى التعرف على الملك المهرجان للعمل عنده، أما الموضوع المركزي فهو الذهاب إلى الملك، و تتجلى قوانين هذا البرنامج السردي في :

1.الفرضية : الرغبة في التعرف على الملك.

2.التحيين : طريقة الوصول إلى إليه.

3.الغائية : تحقيق الزيارة و العمل عند الملك.

و ما يلاحظ على هذا البرنامج السردي هو انعدام المعارض، و ذلك لوجود مساندين آخرين هو الرجل، و جماعته و الفرس.

بينما في الحكاية الثالثة تتغير فيها الرغبة و المساند، فيصبح سهم الرغبة موجه إلى البضائع و المساند هو الحكاية التي جرت بين السندباد البحري و رئيس المركب، و المعارض هو رئيس المركب لكن سرعان ما تزول معارضته بفعل الدليل القوي الذي دعم به السندباد قوله ويصبح الموضوع الرئيسي هو الذهاب إلى ميناء المدينة.

الحكاية الرابعة :

لكن الحكاية الرابعة فيها تزول الأزمة، و يصبح الموضوع الأساسي فيها سهم الرغبة يتجه في هذه المرة نحو كسب ثقة الملك عن طريق تسليم الهدية من البضائع التي تم استرجاعها، كما أن المساند يتغير ليصبح في هذه الحكاية يتمثل في رئيس المركب، في حين أن المعارضة منعدمة.

و قوانين العالم السردي للحكاية الثالثة تتجلى فيما يلي :

1-الفرضية : الرغبة في الحصول على البضائع.

2-التحيين :طريقة الحصول على البضائع و تمت بالحكاية التي دعم بها السندباد كلامه والتي جرت مع صاحب السفينة قبل غرقه في البحر.

3-الغائية : الحصول على البضائع.

بينما الحكاية الرابعة فقانونها السردي يختلف عن الأولى و الثانية و الثالثة و هو على الشكل التالي :

1-الفرضية : الرغبة في كسب ثقة الملك.

2-التحيين :تسليم الهدية.

3-الغائية : محبة الملك للسندباد و ازدياد ثقته به.

تبدو الحكاية الثالثة مرتبطة بالحكاية الأولى و الثانية، لأن الشخصيات لن تتغير، حيث السندباد البحري هو الشخصية المحورية، لكن الشيء المتغير فيها هو العوامل، فالحكاية الثالثة تضمنت العلاقة بين السندباد البحري و رئيس المركب، و البؤرة التي تركز على هذه العلاقة هي الحوار الذي دار بينهما أي بين المرسل (السندباد البحري) و المرسل إليه (رئيس المركب).

"فقلت لصاحب المركب هل بقي في مركبك شيء؟ فقال :نعم يا سيدي معي بضائع في قلب المركب، و لكن صاحبها غرق منا في البحر، في بعض الجزائر، و نحن قادمون في البحر وصارت بضائعه معنا وديعة، ففرضنا أننا نبيعها، و نأخذ علما بثمنها، لأجل أن نوصله إلى أهله في مدينة بغداد دار السلام، فقلت للرئيس ما يكون

اسم ذلك الرجل صاحب البضائع؟ فقال اسمه السندباد البحري و قد غرق معنا في البحر. وهذه البضائع التي معك هي بضائعي و رزقي"[110]

فما يلاحظ في هذه الفقرة هو الانزلاقات العاملية، حيث يصبح المرسل مرسلا إليه والمرسل إليه مرسلا، و ذلك على الشكل التالي :

السندباد البحري (المرسل) ←———— رئيس المركب (المرسل إليه)

رئيس المركب (المرسل) ←———— السندباد البحري (المرسل إليه)

وتتشكل هذه الفقرة من السندباد، رئيس المركب، القصة التي حكاها لهذا الأخير وتتوزع الحكاية على زمانين الحاضر و الماضي و على مكان واحد هو ميناء المدينة، إضافة إلى ذلك الموضوع و هو الذهاب إلى ميناء المدينة، و لمزيد من التوضيح نقترح هذا الجدول بغية التعرف على كيفية انتظام البرنامج السردي لهذه الحاكية.

الزمان	المكان	
قبل	عند الملك بالمدينة	
	الذهاب إلى الميناء	
الآن		محاولة اقناع رئيس المركب بالميناء
بعد		اقتناع رئيس المركب بكلام السندباد البحري بالميناء

نلاحظ أن الذات في علاقة بعاملين أي بموضوعين، أحدهما أنجز، الثاني ينوي إنجازه، الأول يتعلق بالذهاب إلى ميناء المدينة رغبة في العمل، و الثاني يتعلق بالتحدث مع رئيس المركب رغبة في استرجاع البضائع الضائعة.

(110)- م. س ص45

فالفقرة النواة ترتكز أساسا على ثنائية المخاطِب و المخاطَب، وكذلك على السؤال والجواب فالمخاطب (رئيس المركب) يمثل كفاءة القول، في حين أن المخاطب يمثل كفاءة القول المقنع.كما أننا نعتبر هذه المقطوعة تمثل المرحلة الأولى في طريقة لاقناع رئيس المركب، لذا نعتبر السندباد البحري ذاتا، و صاحب المركب طرفا من أطراف الكفاءة الضرورية لبلوغ الهدف. ولكن لا يلغي وظيفته النحوية المزدوجة بالنظر إلى الجوانب الاستبدالية للبنى الجملية :

الشخصية	الملفوظ	الدور العاملي (1)	الدور العاملي (2)
السندباد	الحوار	متلق	مرسل
رئيس المركب	الحوار	مرسل	متلق
الركاب	ϕ	ϕ	ϕ

يتبين من خلال الجدول أن السندباد البحري في بداية الحوار كان هو المتلقي لأنه يستمع من المرسل (رئيس المركب) الذي يقوم بعملية سرد مجموعة من الأحداث اعتمادا على السرد الشفوي، وحينما يتلقى السندباد الخبر، فإنه يعيد صياغته وبناءه من جديد، ليصبح في المرة الثانية مرسلا، ويتحول المرسل (رئيس المركب) إلى مرسل إليه، مما يؤدي ذلك إلى انزلاق عاملي تتغير بموجبه الوظائف.

كما نستشف من خلال السرد الحواري أن هناك انفصال عن الموضوع حينما تكون الذات متلقية للخبر بسبب عدم معرفتها لمضمون الخبر، لكن سرعان ما يتغير جهلها بالموضوع لتصبح بعد ذلك عارفة به عندما تكون هي المرسلة للخبر مما ينتج عن ذلك اتصال بالموضوع، ونرمز إلى هذا الكلام بالشكل التالي :

ذ V خ ⇐ ذ Λ م أو ذ V خ Λ م

ذ Λ خ ⇐ ذ V م أو ذ Λ خ V م

فحرف (ذ) هو الذات و (خ) يرمز إلى الخبر و حرف (م) يشير إلى الموضوع وعلامة (V) معناها الانفصال و (Λ) و هذا الرمز يدل على الاتصال.

والنص بصفة عامة يخضع إلى بنية داخلية تقوم بين البداية و النهاية على تحول من وضعية اتصال انعكاسي "Conjonction Réflexive" موسومة بالقدرة في مستوى الكفاءة المادية بموضوع قيم هو "البضائع" احتجزته من ذات حالية "Sujet d'état" هي "السندباد البحري" الموسومة في مستوى الكفاءة المادية بالافتقار إلى وضعية انفصال متعدّ "Conjonction transitive" عن الموضوع بتحول السندباد إلى ذات فاعلة و استرجاعها للبضائع المحتجزة في السفينة، و تردد الوضعية من الاتصال إلى الانفصال أو العكس، يعد من المقومات الأساسية المؤسسة لمفهوم الاختبار "E preuve". وفق النموذج العاملي "Model actanciel".

و لما كان الاختبار أمرا حاصلا لا محالة، وجب أن نضبط الوضعيات المحددة لكفاءة كل من الطرفين، فصاحب المركز يتميز من حيث وضعيته العلامية بما يلي:

إنه صاحب السلطة على المركب.

إنه مسؤول عن أمن الركاب و سلامة البضائع.

يعتقد أن السندباد البحري قد غرق في البحر.

إنه يعترف بحق ملكية السندباد للبضائع.

أما السندباد فنستخلص وضعيته كما يلي:

إنه رجل لا يملك السلطة على المركب.

إنه مريد و حريص على استرجاع البضائع.

إنه غير فاقد للأمل.

إنه ما زال لم يسترجع البضائع.

و بالجملة تنتظم وضعية كلا الطرفين وفق الثنائيات التالية:

مسؤول/ غير مسؤول + فقير/ غني + علم/ جهل + قوي/ ضعيف.

وما يمكننا أن نستنتجه استنادا إلى الوضعيات السابقة أن احتمال إقدام السندباد على القوة احتمال ضئيل بل مستحيل لأنه شخصية قادرة على الإقناع و إعطاء الدليل.

إذن فموضوع النزاع الرئيسي هو "البضائع" و لما لم يكن بوسع الرجلين، السندباد البحري و رئيس المركب الاستغناء عنها، أو استبدالها بموضوع آخر نظير له من حيث الأهمية جاز عده موضوعا ذا قيمة غير قابل للاشتراك فيه "objet nom participatif"

ثنائية المرسل / المرسل إليه.

إن ثنائية الإرسال و التلقي المرتكزة أساسا على البضائع الموجودة بالسفينة، واعتبار كلام "رئيس المركب" حافزا خارجيا ليس كبقية الحوافز الأخرى التي تكون داخلية في معظمها توجه حركة الذات، فحديث صاحب السفينة ذو قيمة مجردة ذات دلالة ذاتية خفية هي :

التصريح بالبضائع بغية بيعها كما نلاحظ ذلك في قوله:"فـفرضنا أننا نبيعها ونأخذ علما بثمنها، لأجل أن نوصله إلى أهله في مدينة بغداد دار السلام"[111].

أما خانة المرسل إليه فتمثل العامل الجماعي، و هي ذات طابع قيمي أيضا، لأن عملية الحوار تهدف إلى تحقيق غايتين:

أ- تحقيق الذات عن طريق استرجاع ما ضاع منها من حقوق.

ب- زرع الأمل في نفس كل إنسان و نبذ ظاهرة الفشل.

ج- تأدية الأمانة و اجتناب الخيانة.

و هناك مجالان تصويريان متوازيان يتأسس عليهما ملفوظ الذات: الجهل/ العلم فهما يتعلقان بالسياق من حيث الدلالة، أما الهدف من هذا البناء المتوازي فيهدف إلى الكشف عن صاحب البضاعة، و سبب بقائها في السفينة.

إنها مقابلة بين الماضي و الحاضر أي بين الفقدان و الاسترجاع.

---

(111) - م.س ص 45.

ثنائية المساندة و المعارضة:

بالنسبة للعامل المساند الذي اعتمدت عليه الذات الإقناع بواسطة استحضار الماضي مع المرسل إليه بغية كسب تصديقه، و رغبة في استرجاع البضاعة.

أما المعارضة فهي منعدمة لفقدان الصراع و هذا ما جعل الحكاية تسير في خطها الأحادي

ثنائية الذات/الموضوع:

في هذه الحكاية الذات ممفردة تسعى لتوجيه سهم الرغبة نحو الموضوع الرئيسي ألا وهو 'البضائع' مما يؤكد انفرادها به، في ظل غياب صراع شديد...و إذا كانت الذات عاملا ممفردا و مشخصا، فإن موضوعها مشيء ذو قيمة، فهو الماضي و الحاضر، فالماضي بالنسبة للذات سالب يتمثل في الفقدان و الضياع، و الحاضر موجب يتمثل في الاسترجاع.

وفي اعتقادنا أن تعيين المتلفظ للبضائع باسمها، ليس من قبيل الصدفة، فالبضائع ترتبط بالسفينة ما دامت هذه الأخيرة في حالة الحركة و الثبوت، فهي في الماضي قد تحركت وانفصلت عن صاحبها وضاعت منه، و هي في الحاضر قد ثبتت، وقد قربت منه.

المرسل:(رئيس المركب) ← الموضوع:(البضائع المحتجزة) ← المرسل إليه:(السندباد.ب)

(السندباد البحري) ↑ (رئيس مكتب)

المساند: ø ← الذات(السندباد البحري) ← المعارض:ø

أما فيما يخص الحكاية الرابعة، فإنها تحمل برنامجا سرديا مغايرا للحكايات السابقة، نظرا لتغير العوامل، نتيجة الفواعل، حيث ينطلق المشروع السردي الثاني من المرسل المتمثل في 'السندباد البحري' إلى المرسل إليه 'الملك المهرجان' حول موضوع

رئيسي هو الذهاب إلى الملك وتقديم الهدية إليه، و العامل المساند هو القصة التي سردها مرة أخرى على رئيس المركب لينال تصديقه ويسلم إليه البضائع، في حين أن المعارض يظل غائبا، مما تقل حدة الصراع.

وبناءا عليه، فإن الذات المرسلة علاقتها بالمرسل علاقة طاعة واحترام، فهي تعود إليه في كل أمر شائك، و تلتمس منه النصيحة و المعونة، وهو يوجهها وفق ما تمليه عليه مصلحتها ويرجع إليها بالنفع. فأصبح العقد المنظم للعلاقة بينهما موسوم بطابع "المحبة"، مما يدلنا على التطور الكبير الذي مهدته هذه العلاقة، نتيجة لتصديق الملك المهرجان بعد تسلمه للهدية وهذا ما نلمسه في العبارة التالية: "فتعجب الملك من ذلك الأمر غاية العجب، و ظهر صدقي في جميع ما قلته."[112]

لكن الشيء الملاحظ على هذه الحكاية أن لها علاقة وطيدة بالحكاية السابقة، فالمشروع السردي الذي يظل فيه المرسل هو "السندباد البحري" مركزا تنطلق منه جميع الأحداث، ثم يتحول بعد ذلك إلى المرسل إليه. والسبب في ذلك يرجع إلى الحوار الذي نلاحظ فيه الانزلاق العاملي أيضا، لأن الحديث فيه متبادل بين الطرفين. فإذا رمزنا إلى رئيس المركب بحرف (أ) و السندباد بحرف (ب). فيصبح الحوار على الشكل الآتي:

أ ← ب

أ → ب

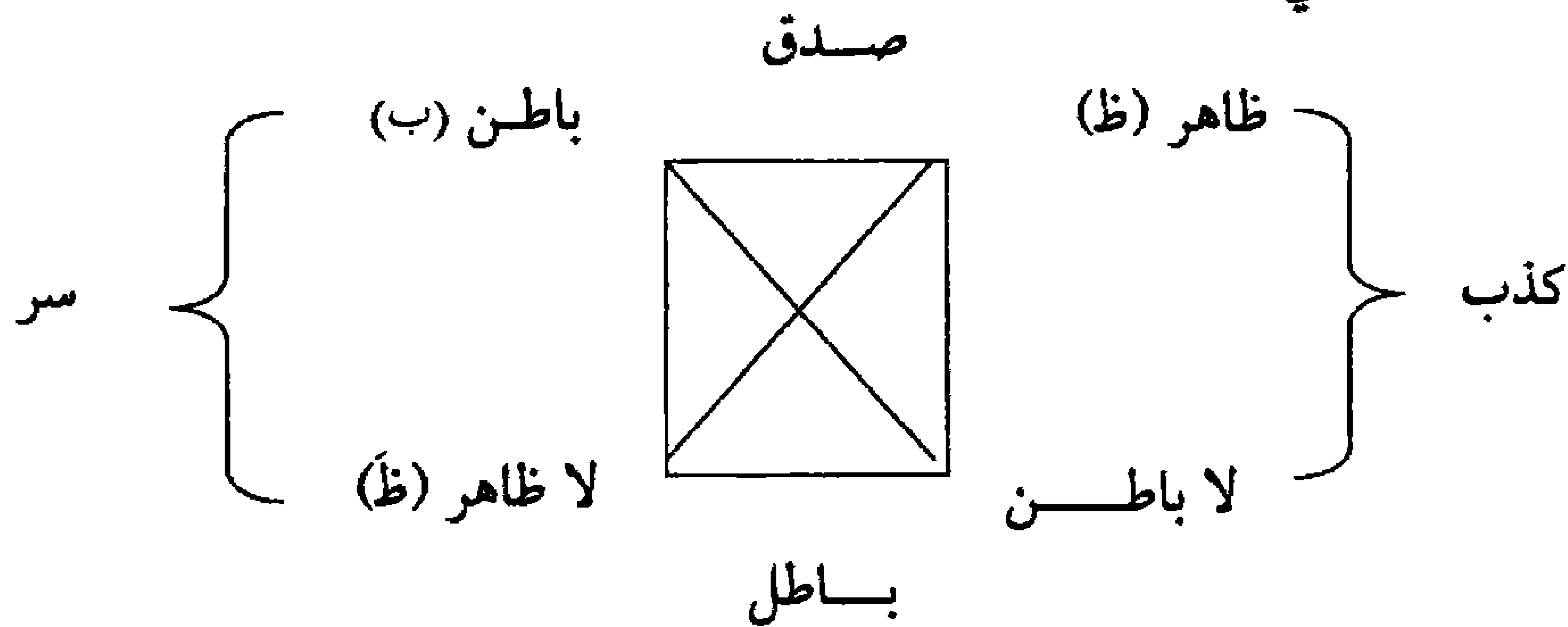
وهذه المرة يشتد الصراع بين الذات المرسلة، و المرسل إليه حول الموضوع المحوري "البضائع" لأن المرسل لم يصدق المرسل إليه في بداية الأمر، على أساس أن هذا الأخير أعاد الكلام نفسه الذي كان قد أخبر به السندباد، بينما ما يزال هذا الأخير مصمما على أنه صاحب البضائع، و خير وسيلة يلجأ إليها كعامل لعملية التصديق حيث يقول السندباد البحري: "فقلت له: يا رئيس اسمع قصتي و افهم كلامي يظهر

(112)) – م. س ص46.

لك صدقي، فإن الكذب سمة المنافقين، ثم أني حكيت للرئيس جميع ما كان مني حين خرجت معه من مدينة بغداد إلى أن وصلنا إلى تلك الجزيرة التي غرقنا فيها.

و أخبرته ببعض أحوال جرت بيني و بينه. فعند ذلك تحقق للرئيس و التجار صدقي، فعرفوني و هنئوني بالسلامة...(113)

و لنا أن نتساءل هل أن جنوحه إلى الإقناع، مرده إلى أنه في وضعية الضعيف العاجز عن إعطاء الدليل يفوقه علما بالأحداث، فيكون تصرفه من قبيل الخداع ظاهر + لا باطن ← ظ + ب أم انه يظهر ما يبطن حقا فيحتل مرتبة الصدق من مربع الحقيقة العلامي.



عند استقرائنا لرحلات السندباد يفيد بأن القيم المذكورة على السندباد تستوي في محل رفيع من سلم القيم المضمنة فيه، لذا نعترض افتراضا شبيها باليقين أنه يتكلم من موقع صدق فيما يخص دور السندباد العاملي "Rôle.actonciel" و فيها يستخلص من هذه الحكاية، أنه ذات فاعلة مقنعة، و هي تمتلك كفاءة المعرفة، كما أن السياق نفسه يدل على أنها مريدة، آية ذلك أن لديها الأمل الكبير في تحقيق أمنيتها (استرجاع البضائع)، ولم يتسرب الفشل يوما إلى نفسيتها رغم ما أصابها من محن، و هكذا تتلخص كفاءتها في المواطن التالية:

معرفة + إرادة + أمل + وجوب الفعل.

(113) – م. س ص 45.

فما يمكن أن نلاحظه هو أن الذات الفاعلة قد اتصلت بالموضوع عن طريق قدوم السفينة إلى ميناء المدينة، حيث استطاعت أن تتحصل على البضائع التي كانت قد انفصلت عنها في الماضي عندما هربت السفينة. و إذا رمزنا للسندباد بحرف (س) و الموضوع برمز (م) و لرئيس السفينة بـ(ر) و لعملية التحول بحرف (ت) فيمكننا أن نمثل ذلك رمزيا على الشكل التالي:

ت(ر) ←(س∧م) ← (س∨م) أو ت(ر) [س ∧ م∨ س]

و ما يلاحظ على هذا المشروع السردي هو وجود العامل المساند المتمثل في الحكاية الماضية التي كانت بين رئيس المركب و السندباد البحري حين سافرا معا إلى الجزيرة في المرة الأولى فأصبحت دليلا مقنعا أرغم الذات المتلقية من الاستجابة للمرسل (السندباد البحري)،وساعد هذا الأخير على تحقيق الرغبة المتمثلة في استرجاع البضائع، بينما ينعدم العامل المعارض في هذا البرنامج السردي.

و إذا انتقلنا إلى الحكاية الأخيرة من الرحلة الأولى، فإن الوظائف تتغير، مما ينتج عن هذا التغير انزلا قات عاملية، حيث يقوم السندباد البحري و راكب السفينة بوظيفتي المرسل والمرسل إليه بسبب استمرار السرد الحواري "بلغني أيها الملك السعيد أن الرئيس لما سمع ذلك الكلام من السندباد البحري قال له: لا حول و لا قوة إلا بالله العظيم، ما بقي لحد أمانة و لا ذمة ! فقلت له: يا رئيس ما سبب ذلك، و أنت سمعتني و قد أخبرتك بقصتي ؟فقال الرئيس: لأنك سمعتني أقول أن معي بضائع صاحبها غرق، فتريد أن تأخذها بلا حق، و هذا حرام عليك...فقلت له: يا رئيس اسمع قصتي و افهم كلامي يظهر لك صدقي، فإن الكذب سمة المنافقين..."[114].

لكن القصة ستظل عاملا مساندا لا يتغير لأن السندباد لا يملك غيرها، فعلى المستوى الزمني فهو يرجع إلى الماضي الذي هربت فيه السفينة إلى الحاضر الذي رجع، و بالنسبة للعامل المعارض فقد اختفى في هذه الحكاية التي تمت فيها عملية الاتصال بالبضائع.

(114) – م. س ص 45.

يتضح جيدا أن عملية الإقناع قد أنجزت على مراحل ثلاثة هي:

1- السماع إلى القصة.

2- فهم القصة.

3- التصديق بعد عملية الإقناع.

ونستشف ذلك في قول السندباد البحري:"...فقلت له يا رئيس اسمع قصتي و افهم كلامي يظهر لك صدقي.."[115]

وبواسطة هذه المراحل الثلاثة يتحول المعارض (راكب السفينة) إلى عامل مساند مع القصة التي كانت حافزا نحو تحقيق رغبتين أساسيتين هما:

1. الحصول على البضائع.

2. إعطاء الهدية للملك.

حيث أن الرغبة الثانية تتحقق في البرنامج السردي للحكاية الأخيرة من السفرة الأولى حيث تتغير فيها الشخوص بظهور مرسل إليه جديد يتمثل في الملك المهرجان. في حين سيظل المرسل هو الشخصية المحورية التي تنطلق منها أحداث الحكاية، إلى جانب القصة التي كانت سند أساسيا له عندما حكاها للملك أثناء الاتصال به سابقا، و بالتالي يصبح المشروع السردي على الشكل التالي:

المرسل: (السندباد البحري) ← الموضوع: (تقديم الهدية للملك) ← (الملك المهرجان)

المرسل إليه

المساند: (القصة، الهدية) → الذات:(السندباد البحري)

المعارض: ø

(115) - م. ن. ص 45.

و لتوضيح كيفية اشتغال العوامل نضع الجدول الآتي الذي يبين مكونات الترسيمة العاملية و وضعياتها المختلفة من منظور النحو السردي:

الرقم	الممثل	الدور العاملي	مشخص	مسيء	مجرد	فردي	جماعي	قيمي
1	السندباد البحري	ذات مرسل إليه/ مرسل	+			+		
2	القصة	مساند			+			
3	البضائع	موضوع		+				+
4	رئيس السفينة	مرسل/ مرسل إليه	+			+		
5	الهدية	موضوع		+				+
6	الملك المهرجان	مرسل/ مرسل إليه	+				+	

نستنتج بعد قراءتنا لهذا الجدول أن الخانتين الأولى و الرابعة و السادسة، يحتل ممثلوها وظائف ثنائية يقومون بدور المرسل تارة، و بدور المرسل إليه تارة أخرى، و هذا يدلنا على وجود انزلا قات عاملية نظرا للحوار المسيطر في الحكايتين، بسبب التحقيق حول البضائع الموجودة داخل السفينة و رغبة في استرجاعها من جهة، و لسد ظاهرة الافتقار من جهة أخرى.

بينما الموضوع في الحكاية الأولى يختلف عن الموضوع في الحكاية الثانية، و هذا دليل على تغير المشروع السردي في كلا الحكايتين.

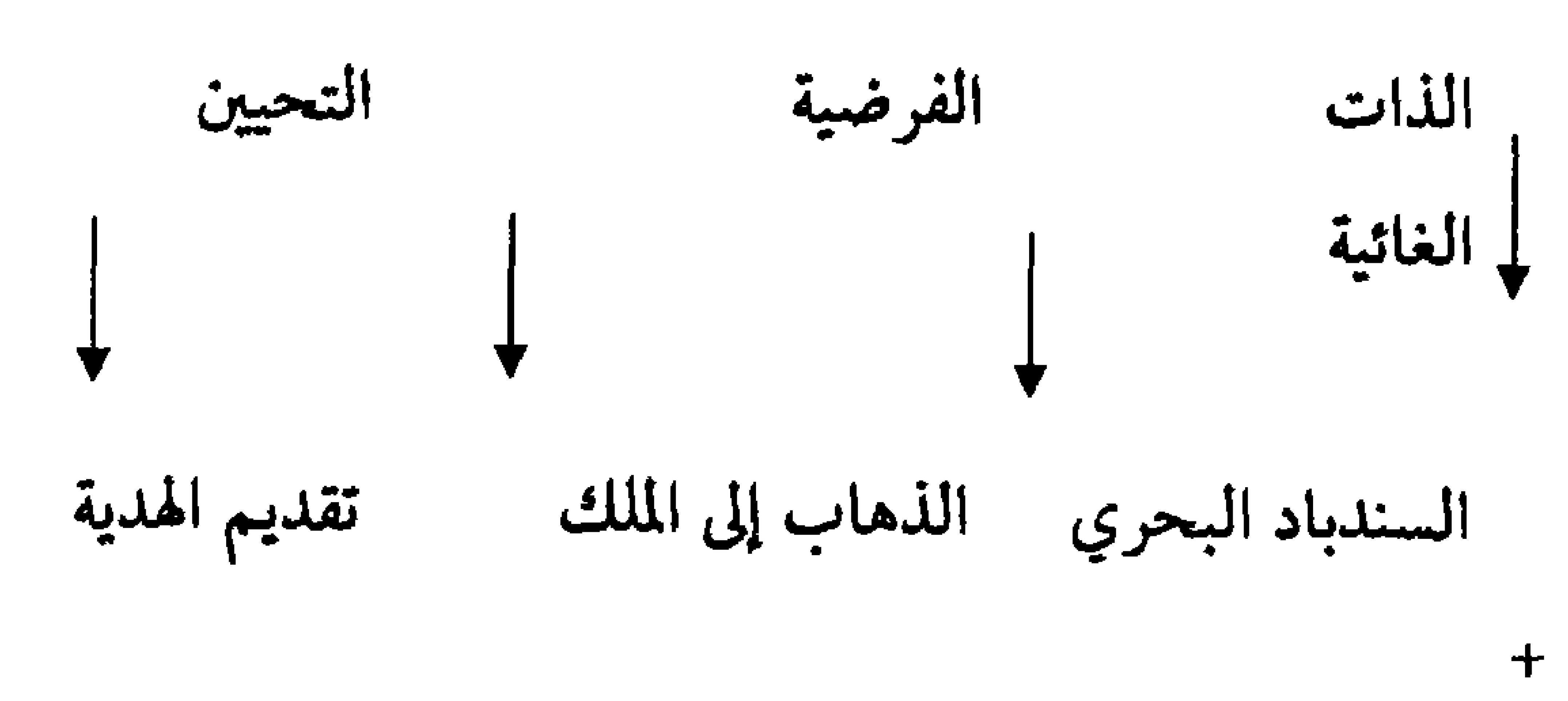
العلاقة بين الذات و الموضوع:

فبعد أن كانت العلاقة بين الذات و الموضوع علاقة انفصال أضحت بحكم الجديد علاقة اتصال وإذا رمزنا للسندباد البحري بحرف (س) و (م) للموضوع (ك.م) للملك المهرجان أمكننا صياغة عملية الاتصال و الإنفصال للحكاية الأخيرة من الرحلة الأولى على الشكل الآتي:

س V م ← س Λ م.ك أو س V م Λ م.ك

س Λ م ← س V م.ك أو س Λ م V م.ك

بمعنى أن السندباد البحري حينما استلم البضائع فإن الهدية مازالت بحوزته، و عندما تم الاتصال بالملك المهرجان، فإن الهدية قد سلمت إليه. و هذا ما يجعلنا نستنتج أنه كلما كان هناك اتصال بالموضوع تبعه انفصال، حيث تبقى البضائع هي الطريقة التحيينية بين المرسل والمرسل إليه كما يتبين لنا ذلك من خلال الترسيمية التالية:



نلاحظ أن هذا الشكل ذو اتجاه واحد، لكن الغاية ذات اتجاهين مختلفين هما:-

1-كسب ثقة الملك وحبه.

2- السماح للسندباد البحري بالعودة إلى أهله.

و هاتان الغايتان قد تحققتا بفعل العامل المساند، و هو الملك المهرجان والقصة التي أعادها السندباد على رئيس الركب و سردها على الملك، لكننا لا نجد أي عنصر عاملي يمثل المعارضة، أما السارد (السندباد البحري) فيبدو شخصية مقنعة، قادرة على استرجاع البضائع من ناحية، و التأكيد للملك بأن القصة المحكية التي سبق

أن استمع إليها أثناء التقائه بالسندباد البحري هي واقعية بدليل الهدية التي تسلمها من هذا الأخير من ناحية أخرى "...ثم أنهم أعطوني البضائع فوجدت اسمي مكتوبا عليها ولم ينقص منها شيء، ففتحتها و أخرجت منها شيئا نفيسا غالي الثمن، وحملته معي بحرية المركب و طلعت به إلى الملك على سبيل الهدية، و أعلمت الملك بأن هذا المركب هو الذي كنت فيه و أخبرته أن بضائعي وصلت إلي بالتمام و الكمال، و أن هذه الهدية منها فتعجب الملك من ذلك الأمر غاية العجب و ظهر له صدقي في جميع ما قلته و قد أحبني محبة شديدة..."(116).

وبعد هذا العمل الإجرائي الذي توخينا فيه استنطاق النص السندبادي من الداخل اعتمادا على القواعد العاملية التي جاء بها "غريماس" استطعنا أن نكشف عما يخفيه لنا النص من معان جديدة عن طريق العملية التأويلية، فهل يستطيع النص أن يبوح لنا بمكنوناته المختفية إذا انتقلنا إلى بنيته السطحية ؟ فذلك ما سنعرفه في الفصل الموالي.

---

(116) - م. س ص45، 46.

الفصل الثالث

المستوى اللساني الوصفي

1- المستوى اللسانى الوصفى
- الوسائل اللغــــوية
أ- الاتساق النـــحوي
- أهمية العائد ودوره في اتساق النص
ب- الاتساق المعـــجمى
2- على مستوى لسانيات الخطــاب
أ- تعريف الوظيفة لســــانيا
ب- مـــــحاورها الأســاسية.
ج- مبادئ و عمليات انسجام الخطاب
د- آليات انسجام الـــــخطاب
3- مقاربة لسانية وصفية لرحلة السندباد

الفصل الثالث .

المستوى اللساني الوصفي

يحتل النص في وقتنا الحاضر مكانة مرموقة، لما يكتسيه من أهمية على الساحة الأدبية والنقدية، لأن عملية القراءة لا تتحقق إلا به، لذا انكب عليه الباحثون يدرسونه ويحللون خطابه، فظهر ما يسمى عندهم بعلم النص تارة، وبنحو النص تارة ثانية، وبلسانيات النص تارة أخرى وهلم جرا . مما نتج عن ذلك التلقي المعرفي ظهور ما يسمى "بعلم النص" الذي صاحبته إشكالات عديدة مثل صعوبة التفرقة بين الخطاب و النص، و بين أجناس الخطاب وأنواعه وأصنافه فضلا عن إشكالات القراءة المتعددة والتأويلات المختلفة .

ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف النظريات و الإجراءات المنهجية التي تناولت هذا النص ، ومن أبرز الباحثين الذين أولوا اهتماما بهذا الموضوع، نذكر:

1 – "جوليا كريستيفا "J. Kristeva" حيث تنظرإلى النص باعتباره "وحدة إيديولوجية تتشكل من التقاء النظام النصي المعطى كممارسة سميولوجية في الاقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها "[1] .

فمنهجها في التعامل مع النص الأدبي –في رأينا – يسير في محورين متعامدين (سانكروني ودياكروني) يتناول في محوره الافقي البنية السطحية للنص،أو العالقات الافقية لوحداته التي تعطيها اسم مظهرية النص "le phéno- texte" ويدرس في محوره العمودي البنية العميقة للنص التي تفتح المجال لكشف بعده التاريخي، بما يتضمنه من قيم ومعتقدات وذوق ومشاعر وأخلاق، وموروث ثقافي وتقاليد أدبية ... إلخ، وتطلق

---

[1] صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص – سلسلة عالم المعرفة– (أ. و.ث.ف.آ)– أغسطس- الكويت 1992 ص230

على هذا المحور اسم تكوينية النص le geno - texet[2] وهو ما أصبح يعرف بمشكلة "التناص" أي العلاقات التي يشكلها النص مع نصوص أخرى.

2 - " رولان بارت" "R. Barthes" يعد من المهتمين أيضا بعلم النص، وذلك ما يظهر جليا في قوله:« إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها أو بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة سافرة »[3].

ومعنى ذلك أن النص حينما يقترن بالكتابة فهو المنسوج، وعندما يرتبط بالحقيقة فهو إثبات لحقيقة المكتوب والكتابة محاكاة لحركة حدثت في الماضي، وهذا النص الذي يكتب الآن عند "بارت" دليل على ذلك، فهو ليس نصا أصليا غير مسبوق، ولا قراءة جديدة مبتكرة، بل خلط لكتابات أنتجها المؤلف وهي في حد ذاتها معارضة لكتابات سابقة،وهذا مما يعني أن النص ليقترن بمؤلفه، بل إنه يدعو إلى إلغاء الكاتب وموته حتى يكون هناك مستقبل للكتابة.

والقراءة في حد ذاتها ممارسة نصية، تتجاوز المقروء بتوليد قراءة جديدة متفجرة لاتتقيد بموضوع القراءة، فكل نص هو تجاوز لما سبقه، إنه ثراء الاختلاف الذي يفجر نصا واحدا إلى نصوص مختلفة فلو قرأت لوحة من لوحات "بيكاسو" قراءات متعددة لأنشأت نصوصا مختلفة عن بعضها البعض إلا أن القراءة – في رأينا – ليست ممارسة حرة تماما فلها حدود يضبطها التكافؤ بين الكتابة والقراءة، فلا يقرأ الأثر القديم من منظور حديث كل الحداثة.

وهذا يفضي بنا إلى الحديث عن "لذة النص" عند "بارت" أو "نص اللذة" التي تعني أن هدم نص لتأليف نص جديد أي لاسترجاعه بشكل مختلف هو في حد ذاته لذة:" إن نص اللذة هو الذي يرضي فيملأ، فيهاب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة؛ وأما نص المتعة فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا فينسف بذلك الأسس التاريخية

---

[2] -C. f J. Kristeva: sémiotique Recherches pour une Sémanalyse Paris. seuil (69) P. 219

[3] أنظر رشيد بنحدو- القراءة - مجلة الفكر العربي م.س ص65

والثقافية والنفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قمة أذواقه وقيمه وذكرياته فيجعلها هباء منثورا، وإنه لا يظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة»[4].

وضمن هذا المتطور يجدر بنا القول أن اللذة لاتتقيد بقواعد معينة، بل لا يمكن تحديدها إلا من خلال ما تنتجه، فهي يمكن أن تقلب النص رأسا على عقب، أن تفجره، أن تفكه، وأن تتعارض معه، لأن كل نص منطو على قابلية نقضه وعكسه، المقروء بلذة هو ماكتب ضمن اللذة، فهي تبحث عن مكان الضياع والصدع والإنكماش. فهناك قراءة تهتم بإمتداد النص فتمضي سريعا وتضيع أطرافا من الخطاب. والقراءة المتأنية تزن النص وتلتصق به وتورق المعنى، وهذه الأخيرة تناسب النص المعاصر لأنها تضيئه وتمنحه حقه في اللذة.

وهو في نظر "براون ويول" "G. Brown and eyole" مدونة كلامية تحمل في طياتها حدثا كلاميا هو بدوره أي (الكلام) يتضمن وظائف مختلفة فيؤكدان على ذلك قائلين: "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[5].

وعليه فالنص لا يكون نصا إلا إذا توفر على جمل متتالية بينها علاقات قبلية أو بعدية. وهذا لا يعني أن النص عبارة عن جمل فقط، فالنص يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، نثرا أو شعرا، حوارا أو مونولوجا، يمكن أن يكون أي شيء، من مثل مسرحية بأكملها، من نداء أو استغاثة، حتى المناقشات التي تأتي تعقيبا أو تعليقا على محاضرة ما.

فالنص إذن ينظر إليه على أساس أنه وحدة دلالية، وما الجمل فيه إلا وسيلة من وسائل تحقيقه والنصية هي خاصية من الخصائص التي يمتلكها النص. وليحقق هذا الأخير نصيته فلا بد من وجود الوسائل اللغوية التي تساهم في وجود النصية ووحدته الشاملة: "أضف إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا، يمكن أن يطلق عليها "النصية" وهذا مايميزه عما ليس نصا فلكي تكون لأي نص نصية، ينبغي أن يعتمد

---

[4] رولان بارت – لذة النص – ترجمة منذر العياشي – مركز الانماء الحضاري، حلب 1992 ص39

[5] – محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص 120 ط 3 – المركز الثقافي العربي 1992(د. ب).

على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة"[6]

وبناء عليه، فإن النصية "Texttualité" هي الخاصية الأساسية لكل كلام، فهي مجموعة أفعال تواصلية لا يتحدث المتكلمون بكلمات أو جمل إنما بنصوص. والنص يجب أن يفهم ويحلل كمكون لغوي لمجموعة أفعال تواصلية، ينبغي في حالات التلقي أن توسع إلى لعبة تواصلية.

الوسائل اللغوية:

و الحديث عن النص يجرنا إلى الحديث عن الوسائل اللغوية التي من دونها لا يتحقق النص، ولا يستطيع أن يؤدي رسالته، وتتمثل هذه الوسائل فيما يلي:

1 - الاتساق النحوي: هو مصطلح يتحدد مفهومه دلاليا، لأنه يرتبط أساسا بالعلاقات المعنوية ضمن النص، والتي يتحقق بها هذا الأخير:" إن مفهوم الاتساق، مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدده كنص » [7].

والاتساق لا يكون على المستوى الدلالي فقط، بل يكون في مستويات أخرى كالنحو والمعجم والصوت والكتابة، وبالتالي فهناك اتساق معجمي، واتساق نحوي ... الخ.

ولا ينبغي أن ينظر إليه على أساس أنه بنية أو وحدة دون سائر الوحدات الأخرى، بل ينظر إليه على أنه وحدات متعالقة فيما بينها تشكل وحدة دلالية" تعد طبيعة هذه العلاقات دلالية وهي خصائص تميز النص باعتباره كذلك مما يجعله وحدة دلالية » [8]. فلا ينظر إلى النص على أنه بنية مستقلة عن سائر البنيات الأخرى، بل

---

[6] محمد مفتاح-م.س ص13

[7] – م.ن ص 13.

[8] – م.ن ص 25.

ينظر إليه باعتبار أن بنياته تشكل وحدة داخلية، بحيث لو حذف أو أضيف عنصر ما على هذه البنيات، لاختل النص.

وبالتالي نستطيع أن نقول أن ظاهرة الاتساق تأخذ بعين الاعتبار العلاقة في الخطاب، أي أن الاتساق يدل على جملة من الامكانات التي تربط بين شيئين، والربط لا يتم إلا من خلال علاقات معنوية تشتغل بوسائل دلالية موجودة تهدف إلى إيجاد النص ووضع سماته، ولا يمكن للمتلقي أن يرصد ظاهرة الاتساق إلا بواسطة أدوات حددها اللسانيون وهذه الآليات هي:

أ – الإحالة "Référence" ويطلق هذا المصطلح على بعض الألفاظ التي لا تملك دلالة منفردة، بل ترتبط بعناصر أخرى يحتويها الخطاب النصي:« تطلق تسمية العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب فشرط وجودها هو النص »[9] .

فالعناصر المحلية مهما كان نوعها غير كافية لعملية التأويل، إذ يجب الرجوع إلى ما تشير إليه بغية تأويلها، فتعتبر الاحالة إذن علاقة دلالية بعيدة عن القيود اللغوية، لذا فهي تفرض تطابق الخصائص الدلالية بين العنصرين المحيل والمحال إليه، وهي تقوم على أساسين:

1 – المقام الإشاري: تشير وتعين المشار إليه.

2 – المقام التعويضي: تعوض المشار إليه فتحيل عليه وترتبط به، ولن يتأتى فهمها إلا باستحضار المشار إليه . ولمعرفة ظاهرة الإحالة في النص، فإنه يتعين علينا التطرق إلى أشكالها المختلفة.

اشكال الإحالة:

1 – إحالة النص والمقصود بالإحالة هي كل ما يطلق على نوع من الألفاظ لا تملك

---

[9] – الأزهر الزناد – نسيج النص ط1 – المركز الثقافي العربي – 1993 – الدار البيضاء – ص 118.

دلالة مستقلة، بل ترجع إلى قسم أو أقسام أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب شريطة أن يكون النص موجودا أوتكون داخل اللغة، بالاعتماد على العناصر اللغوية في الملفوظ وهي إحالة نصية وتتمثل في[10]:

أ – الإحالة على القبلية (Anaphora) تعود على مفسر سبق التلفظ به، أو تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد، وتسمى بالإحالة التكرارية[11] مثل:"...وأطلع البحرية جميع ماكان في تلك السفينة إلى البر..فقلت لصاحب المركب: هل بقي في مركبك شيء ؟ فقال: نعم ياسيدي، معي بضائع في قلب المركب.. "[12].

ب – إحالة على اللاحق "cataphora" وفيما يتم العودة على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، ولا حق عليها كاستعمال ضمائر الشأن أو الأساليب الإحالية مثل :" وأعلمت الملك بأن هذا المركب هو الذي كنت فيه... "[13].

جـ – إحالة على ما هو خارج اللغة "Exophora" وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي مثل إحالة ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبة المتكلم والعنصران هما ذات المتكلم[14] مثل:"فقال الرئيس: لأنك سمعتني اقول..أن معي بضائع صاحبها غرق "[15].

وبواسطة هذه الإحالة يحافظ النص على إنسجامه ويحقق نصيته، وبدونها يصبح النص عبارة عن كلمات لا معنى لها، و بمعنى آخر فإن النصية تستمد قوتها من التماسك أو الإنسجام وهو أن تتعلق أجزاؤه بعضها ببعض لتكون كتلة واحدة لا تستقل بعضها عن الأخرى.[16]

---

(10) (11) - م.ن ص119.

(12) ألف ليلة وليلة م3 – منشورات دار الكتب العلمية- بيروت ص 44،45.

(13) م.ن ص 45

(14) الازهر الزناد م.س ص119

(15) ألف ليلة و ليلة، م.س ص45

(16) محمد محمد يونس علي- مجلة الدراسات اللغوية- مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات الاسلامية – الرياض م: 6/ع :1 أبريل / يونية 04 ص 160

د – إحالة نصية: إحالة عنصر معجمي على مقطع من الملفوظ أو النص وتستعمل بألفاظ كالقصة، الخبر، الرأي، فعل ... الخ[17] . وكذلك الضمائر التي تؤدي أدوارا أخرى تساهم في اتساق النص مثل ضمائر الغيبة، أسماء الإشارة، أدوات المقارنة.

2 – الاستبدال: إنه ظاهرة تتخلل النص وهو " تعويض عنصر في النص بعنصر آخر "[18] ويختلف عن الإحالة في كونه يظهر على المستوى النحوي / المعجمي. بينما الإحالة تكون على المستوى الدلالي وهو وسيلة أخرى من وسائل اتساق النص، لأنه يبرز العلاقة القبلية بين العنصرين: المستبدل والمستبدل ويكون استبدالا اسميا أو فعليا أو قوليا :

1 – فالاستبدال الاسمي : مثل : "...ثم جئت إلى مدينة بغداد دار السلام"[19]

يمكن استبدال كلمة "بغداد" بدار السلام فتصبح العبارة "ثم جئت إلى مدينة دار السلام"

2 – والاستبدال الفعلي مثل: "وصار كل من سمع بقدومي يجيء إلي ويسألني عن حال السفر وأحوال البلاد، فأخبره وأحكي له ما لقيته وما قاسيته"[20]

فيمكن استبدال الفعل "أخبره" بالفعل "أحكي" فتصبح الجملة كمايلي:

وصار كل من سمع بقدومي يجيء إلي ويسألني عن حال السفر وأحوال البلاد فأحكي له ما لقيته وماقاسيته.

3 – أما الاستبدال القولي: فهو استبدال الاسم بضمير المتصل تفاديا للتكرار الموجود في العبارة التالية:

---

[17] – الازهر الزناد، م.س ص 118.

[18] – محمد خطابي – لسانيات النص – مدخل إلى إنسجام الخطاب – المركز ث.ع – الدار البيضاء – 91 – ط1. ص 22

[19] – م.س. ص 51

[20] – م.ن ص 51

"وطلعت به إلى الملك على الهدية. وأعلمت الملك هذا المركب هو الذي كنت فيه"[21]

تصبح العبارة على الشكل التالي:

وطلعت به إلى الملك على سبيل الهدية وأعلمته بأن هذا المركب هو الذي كنت فيه

6 – الحذف " هو علاقة داخل النص وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية"[22].

ومثال ذلك: "وأعلمت الملك بأن هذا المركب هو الذي كنت فيه وأخبرته أن بضائعي وصلت إلي بالتمام والكمال"[23]

والفرق بينه وبين الاستبدال هو أن هذا الأخير يترك أثرا، بينما الحذف لا يترك أثرا، فالمستبدل يساعد المتلقى في البحث عن العنصر المفترض لملء فراغ الاستبدال في حين أن المحذوف لا يحل محله أي شيء، مما يترك فراغا يهتدي القارئ إلى ملئه، بناء على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق. ولهذا فالحذف في هذا المجال غير أساسي بالنسبة لظاهرة الاتساق بين طرفي الجملة، بل أهميته تكمن بالتنقيب عنه في العلاقة بين الجمل، وليس الجملة المنفردة.[24]

7 – الوصل: هو وسيلة من وسائل الاتساق الذي يعرفه الجاحظ بالبلاغة حيث " قيل للفارسي: ما البلاغة ؟ قال معرفة الفصل من الوصل"[25].

أما " الجرجاني " فيضع له مبادئ عامة تحكمه، وسنقتصر في هذا الموضوع على مبدأين اثنين لهما علاقة بالبحث، ولما لهما من أهمية بعلاقة المتلقي بالخطاب، ألا وهو مبدأ التضام النفسي والعقلي. فالوصل في نظر الجرجاني يرجع إلى أسباب تداوليه،

---

(21) – م.ن ص 54

(22) – هاليداي ورقية حسن – ترجمة محمد خطابي – م.س ص 22

(23) – ألف ليلة و ليلة– م.س ص45

(24) – ينظر محمد خطابي م. س. ص21/ 22

(25) - عمرو بن بحر الجاحظ – البيان والتبيين – تحقيق عبد السلام هارون – دار الفكر – بيروت (د.ت) ج1 ص111

ترتبط بنفسية المتلقي، فمثلا عند قوله: عمرو قائم وزيد قاعد" فالشخصان في ذهن المتلقي لا يفترقان، لأنه إذا عرف حال الشخص الأول، فإنه يشتاق لمعرفة حال الشخص الثاني وذلك إذا كانا:" أخوين أو نظيرين أو مشتبكي الأحوال على الجملة، كانت الحال التي يكون عليها أحدهما من قيام وقعود، أو ما شاكل ذلك، مضمومة في النفس إلى الحال التي عليها الآخر من غير شك"[26]

أما المبدأ الثاني فهو التضام العقلي الذي يعتبره عاما لأنه يرتبط بالوقائع أي المعاني في اصطلاح الجرجاني مثل ذلك قولنا:" الصدق محمود والكذب مذموم" فالعلاقة الدلالية بين الجملتين هي علاقة تضاد، والعلاقة التداولية بينهما هي أن الواقعتين متضامتين عقليا عند سائر الناس المنتمين إلى حضارات مختلفة مبنية على القيم الإيجابية والسلبية.

أما الوصل عند" هاليداي" و"رقية حسن" "halliday and R.hasan" يعتبر من الأدوات الاتساقية في اللغة الإنجليزية، والذي لا يشبه الأنواع الأخرى السابقة، فهو لا يدل على أي إشارة تفيد البحث عن المفترض فيما سبق أو سيلحق ولذا: "إنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم"[27] .

ونستنتج من خلال هذا التعريف أن النص أشبه بالخيوط التي تشكل بيت العنكبوت حيث الجمل تكون فيه مترابطة و متآلفة عن طريق أدوات مفصلية تساهم في تشكيل وحدة النص و الربط بين أجزائه، تسمى الأدوات بوسائل الربط، فالنص ما هو إلا جمل متتالية، متعاقبة خطيا لاعلى شكل وحدة إلا إذا تماسكت واحتاجت إلى روابط متنوعة وصلية ذكرها الباحثان على الشكل الآتي:

1 – وصل إضافي: ويكون بواسطة الأداتين "و"، "أو" إلى جانب التماثل الدلالي الذي يربط بين الجمل بواسطة التعابير التالية: بالمثل، أعني، بتعبير آخر، نحو ... الخ.[28]

---

[26] -عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز– دار المعرفة – بيروت ص 172.

[27] – ينظر محمد خطابي م.س.ص 23.

[28] [29] [30] م.ن. ص23/ 24.

2 – وصل عكسي أي عكس ماهو متوقع وأدواته "حتى الآن: "إلا" لكن"، "مع ذلك" "على الرغم"[29].

3 – الوصل السببي: ويتم عن طريق إدراك العلاقة المنطقية بين عبارتين أو أكثر ويكون بالأدوات التالية: "بناء على ذلك"، "لذلك"، "هكذا"، "بالتالي"، "إلى درجة أن"، "حتى أن".

4 – الوصل الزمني وهو الذي يجسد: " علاقة بين أطروحتين لجملتين متتابعتين زمنيا، وأبسط تعبير عن هذه العلاقة بالعربية الكلمات التالية: "أنذاك" أو "حينئذ"، أو "في ذلك الوقت" "بعدئذ"، "ثم"[30].

أهمية العائد ودوره في اتساق النص:

إن العناصر التي تساهم في اتساق النص كثيرة، وسنقتصر في مبحثنا هذا على العائد، لما له من أهمية بالغة في نسج النص، والربط بين كلماته وعباراته مما يحقق بواسطة ذلك علاقات عديدة نجملها فيما يلي:

1– **العلاقة السياقية:** وتكون ذات اتجاه أمامي أو ورائي،إذ يرتبط فيها عنصر لغوي بعنصر لغوي يليه، فالعلاقة السياقية الأمامية مثل:

"...والله إن هذا المكان من بقع الجنان"[31]

أما العلاقة السياقية الورائية:

"...بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد الحمال لما دخل ...المجلس وقف بين أيديهم وهو منكس راسه.."[32]

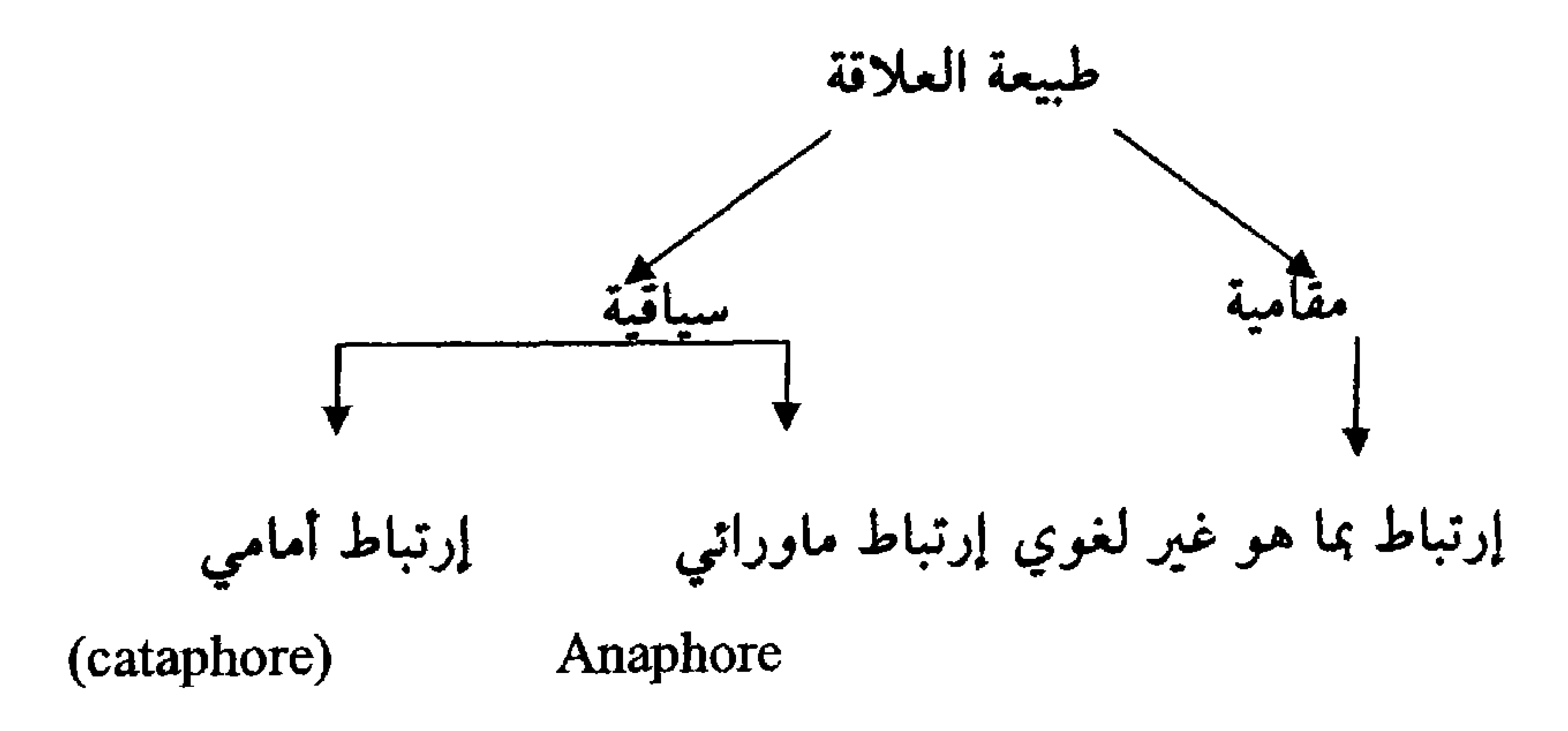
---

[31] الف ليلة وليلة ص 40.

[32] [33] م.ن ص 40.

2-العلاقة المقامية: وهي التي يربط فيها العنصر اللغوي بما هو غير لغوي" Extra Linguistique" ومثلها: " بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد الحمال لما دخل المجلس ...وقف بين أيديهم.." [33]

ويمكن تمثيل العلاقة بشكل التالي:



فعندما نتحدث عن النص، فإن العائد يجعلنا أمام نظام دقيق بعيد عن النظرة الجزئية التي تعتبر الجملة هي الأساس في التعامل مع النص، فعلى ضوء العائد يمكن اعتبار النص "نظاما يحوي ذاكرة داخلية تمكن القارئ من اقتصاد مجهود الإحتفاظ بالعناصر اللسانية كلها، وتمكن هذه العناصر من الإتساق" [34].

ويصبح العائد ذو دلالة عميقة، حينما نربط النص بالقارئ، ونستطيع إدراك الفرق بين النص أحادي الموضوع Texte a thème unique ونص متعدد المواضيع Texte a thème multiples [35] كما نرى دوره يتجسد في نحو النص أو ما

---

[34] مجلة اللغة والأدب. ص 440.

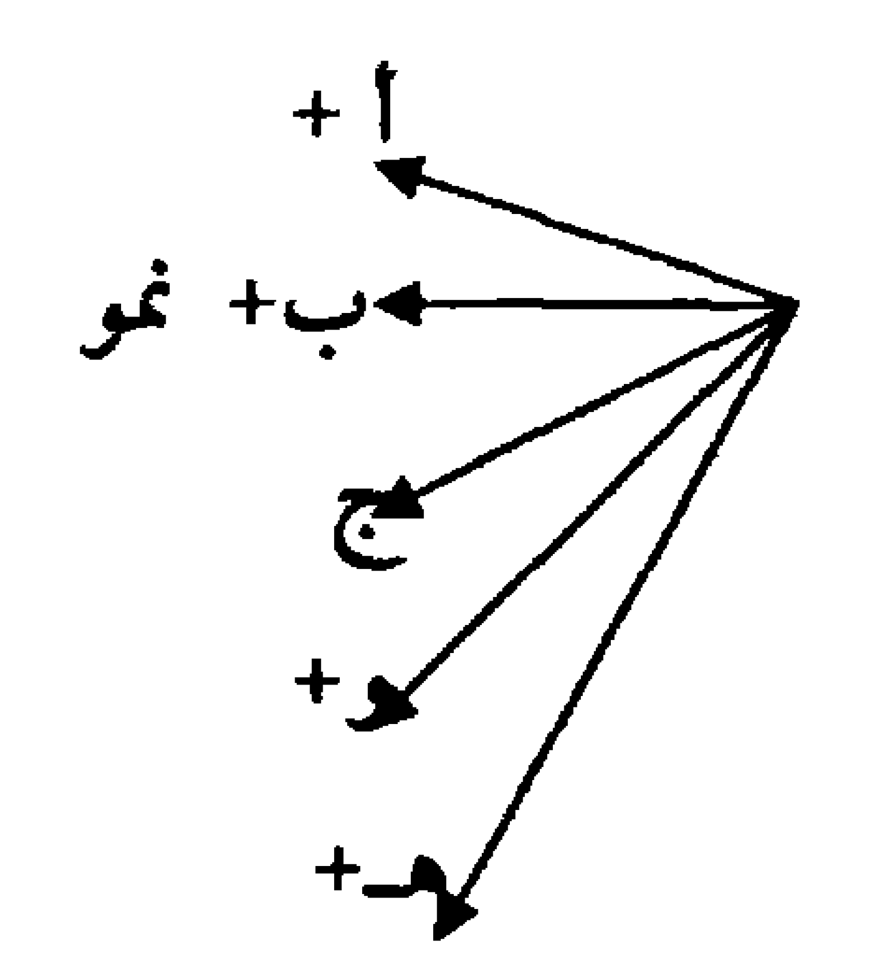
[35] م.ن ص 440.

يعرف بالنمو الموضـوعي progréssion thématique[36]، وينطبـق ذلـك علـى الـنص التالي الذي يتحدث فيه السندباد عن نفسه أثناء غرقه في البحر "وكنت أنا من جملة مـن تخلف في الجزيرة، فغرقت في البحر من جملة من غرق، ولكن الله تعالى أنقذني، ونجاني من الغرق ورزقني بقصعة خشب كبيرة من التي كانوا فيها فمسكتها بيدي وركبتها مـن حلاوة الروح، ورفست في الماء برجلي مثل الجاديف، والأمواج تلعب بي يمينا وشمالا. ومازلت أنظر إلى ذلك المركب حتى خفي عن عيني. وأيقنت بالهلاك ودخل علي الليـل وأنا على هذه الحالة، فمكثت على ما أنا فيه يوما وليلة وقد ساعدني الريح والأمـواج إلى أن رست بي تحت جزيرة عالية، وفيها أشجار مطلة على البحر، فمسكت فرعا من شجرة عالية وتعلقت به بعدما أشرفت علـى الهـلاك، وتمسـكت بـه إلى أن طلعـت إلى الجزيرة، فوجدت في رجلي خذلا وأثر أكل السـمك في بطونهـا. ولم أدر...بـذلك مـن شدة ما كنت فيه من الكرب والتعب. وقد ارتميت في الجزيرة وأنا مثل الميـت. وغبـت عن وجودي وغرقت في دهشتي"[37]

يتبين لنا من خلال النص أن هناك ثابتا محوريا يدور حوله الكلام هـو السـندباد البحري وقد تجسد لغويا في ضمائر المتكلم المتصلة (التاء، الياء)وضمير المنفصـل (أنـا) إذ أن ما بعد هـذه الضـمائر يعتـبر إضـافة جديـدة يمكننـا أن نقـدم الـنص في الشـكل التالي:-

السندباد البحري (المتكلم) =ني، ت ، أنا= ني ،ت، أنا

إتسـاق



[36] [37] الف ليلة وليلة ص 42.

والجدير بالذكر أن النمو الموضوعي "progréssion thématique" يتم بطرق مختلفة هي في مجملها[38].

النمو الخطي وفيه يشكل محمول (Rhème) الموضوع (Thème) الأول موضوع للجملة الموالية وهكذا يتم الحصول على الشكل التالي:[39]

موضوع(1) ←—— محمول (1)

موضوع (2) ←—— محمول (2)

موضوع (3) ←—— محمول (3)

ويتمثل هذا القول في النص التالي:

"واشركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رسبت في وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا، فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك واتركوا الأسباب"[40]

2-النمو بموضوع ثابت: وفي هذا النص يجب أن يكون الموضوع ثابتا واحدا وينطبق عليه المثال السابق.

3-النمو بمواضيع مشتقة من موضوع كبير (hyperthème) ومثال ذلك [41].

"...وقال لي: من أنت؟ ومن أين جئت؟ وما سبب وصولك إلى هذا المكان؟

فقلت له: ياسيدي أعلم أني رجل غريب، وكنت في مركب فغرقت أنا وبعض من كان فيه. فرزقني الله بقطعة خشب فركبتها فعامت بي إلى أن رمتني الأمواج في هذه الجزيرة. فلما سمع كلامي أمسكني من يدي وقال لي إمش معي . فسرت معه في

---

(38) مفتاح بن عروس-مجلة اللغة والأدب-معهد اللغة.ع وآدابها ص 442.

(39) م. ن ص 442.

(40) الف ليلة وليلة ص 42.

(41) مفتاح بن عروس م س ص 447.

سرباب تحت الأرض ودخل بي إلى قاعة كبيرة، وأجلسني في صدر تلك القاعة وجاء لي بشيء من الطعام وأنا كنت جائعا، فأكلت حتى شبعت واكتفيت وارتاحت نفسي..[42]

فنلاحظ أن كل إجابة مشتقة من سؤال كان قد طرح من قبل فكان النص على الشكل التالي:

من أنت؟ ←——— أني رجل غريب

من أين جئت؟ ←——— كنت في مركب فغرقت أنا وبعض من كان بي.

وما سبب وصولك؟ ←——— فرزقني الله بقطعة خشب فركبتها، وعامت بي إلى أن رمتني الأمواج في هذه الجزيرة.

و أنا أشتهي منك أن تخبرني من أنت و ما سبب جلوسك في هذه القاعة التي تحت الأرض؟ وما سبب ربطك هذا الفرس على جانب البحر؟

فقال لي: أعلم أننا جماعة في هذه الجزيرة على جوانبها، ونحن سياس الملك المهرجان، تحت أيدينا جميع خيله، وفي كل شهرة عند القمر نأتي بالخيل الجياد، ونربطها في هذه الجزيرة من كل بكر، ونختفي في هذه القاعة تحت الأرض حتى لا يرانا أحد، فيجيء حصان من خيول البحر على لائحة تلك الخيل ويطلع معه من الرباط فيصيح عليها ويضربها برأسه ورجليه فنسمع صوته فنعلم به فنطلع صارخين عليه، فيخاف منا وينزل البحر والفرس تحمل منه وتلد مهرا أو مهرة تساوي خزنة مال، ولا يوجد لها نظير على وجه الأرض، وهذا وقت طلوع الحصان..[43]

---

(42) الف ليلة وليلة م س ص 43.

(43) الف ليلة وليلة. م.س ص43.

من أنت؟ ← إننا جماعة متفرقون
← نحن سياس الملك المهرجان
← تحت أيدينا جميع خيله
← نأتي بالخيل الجياد
← نربطها في هذه الجزيرة

وما سبب جلوسك في هذه القاعة التي تحت الأرض؟
← ونختفي في هذه القاعة حتى لا يرانا أحد

وما سبب ربطك هذا الفرس على جانب البحر؟

فيجيء حصان من خيول البحر

ويطلع معه من الرباط

فيصيح عليها

ويضربها برأسه ورجليه

فتسمع صوته + فنطلع صارخين عليه +فيخاف منا

وينزل البحر + والفرس تحمل منه وتلد...

ولا يوجد لها نظير على وجه الأرض.

كما أننا نلاحظ أيضا في النص أن حركة السندباد التي تمثلها الأفعال هي في نمو مستمر، وذلك ما تجسده (الواو والفاء العاطفتان) في سلسلة الأحداث المتتالية التي يتكون منها النص الحكائي كما يظهر لنا من خلال الأفعال التالية:

الأفعال التي تعبر عن السندباد البحري:

فغرقت.. فرزقني.. فركبتها..وعامت..فنزل..وقال.. فسرت.. فنزل بي.. ودخل بي.. وأجلسني....وجاء بي.. فأكلت.. واكتفيت.. وارتاحت نفسي..

والأفعال التي تعبر عن جماعة الملك هي:

نأتي.. ونربطها.. ونختفي.. لا يرانا.. فنسمع.. فنعلم.. فنطلع.. فيخاف منا.

الاتساق المعجمي:

ثم ننتقل بعد ذلك إلى ظاهرة نصية أخرى تساهم هي كذلك في عملية اتساق النص ألا وهي ظاهرة الاتساق المعجمي الذي يختلف عن المظاهر الاتساقية الأخرى فهو في رأي الباحثين يكون بواسطة "التكرير" و"التضام"

أ – التكرير: ويعني إعادة عنصر معجمي بلفظه أو عن طريق مرادفه أو شبهه أو باسم مطلق أو عام: "والتكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما"[44].

ومثال ذلك: "...فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي بجزيرة، وإنما هي سمكة كبيرة رسبت في وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة.."[45]

فتكرار كلمة الجزيرة في هذه الفقرة ثلاث مرات ساهم في إتساق النص، بحيث أننا لو حذفنا عنصر منه لأدى ذلك إلى اختلال النص.

ب – التضام: "collocation": هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك والعلاقة النسقية بين الأزواج في الخطاب، هي علاقة تعارض، أو علاقة الكل بالجزء، أو الجزء بالجزء[46]. لكن السياق في النهاية يرجع إلى المتلقي، وذلك على حسب حدسه اللغوي، وثقافته المعجمية، لأنه من الصعب وضع مقاييس محددة للكلمات المتقاربة فيما بينها.

ومثال ذلك: « فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك، واتركوا الأسباب. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح[47] ».

---

(44) – م.ن. ص 24.

(45) – الف ليلة وليلة م.س ص 42

(46) – م.س ص 24-25.

(47) – م.س ص 42

استخدام الزوجين المتعارضين (النجاة ≠ الهلاك) ساهم هو الآخر في عملية اتساق النص ليزيد معناها وضوحا وتأكيدا.

على مستوى لسانيات الخطاب:

إن من بين اللسانيين الذين اهتموا بظاهرة الخطاب الباحث اللساني "جاكبسون"، حيث وضع فرعا جديدا أطلق عليه "لسانيات الخطاب" أو"لسانيات فعل القول"، حيث يرى أن اللغة تؤدي وظائف مختلفة تفهم من خلال السياق. وقبل التطرق لهذه الوظائف المختلفة، فإنه لا بد من تعريف الوظيفة ألسنيا فهي: "الدور الذي يلعبه العنصر اللغوي في البنية النحوية للتعبير، فكل عنصر من عناصر الجملة يعد مساهما في تحديد معناها الشمولي"[48]، وسنركز في هذه الدراسة على محورين أساسين لا يمكن الفصل بينهما:

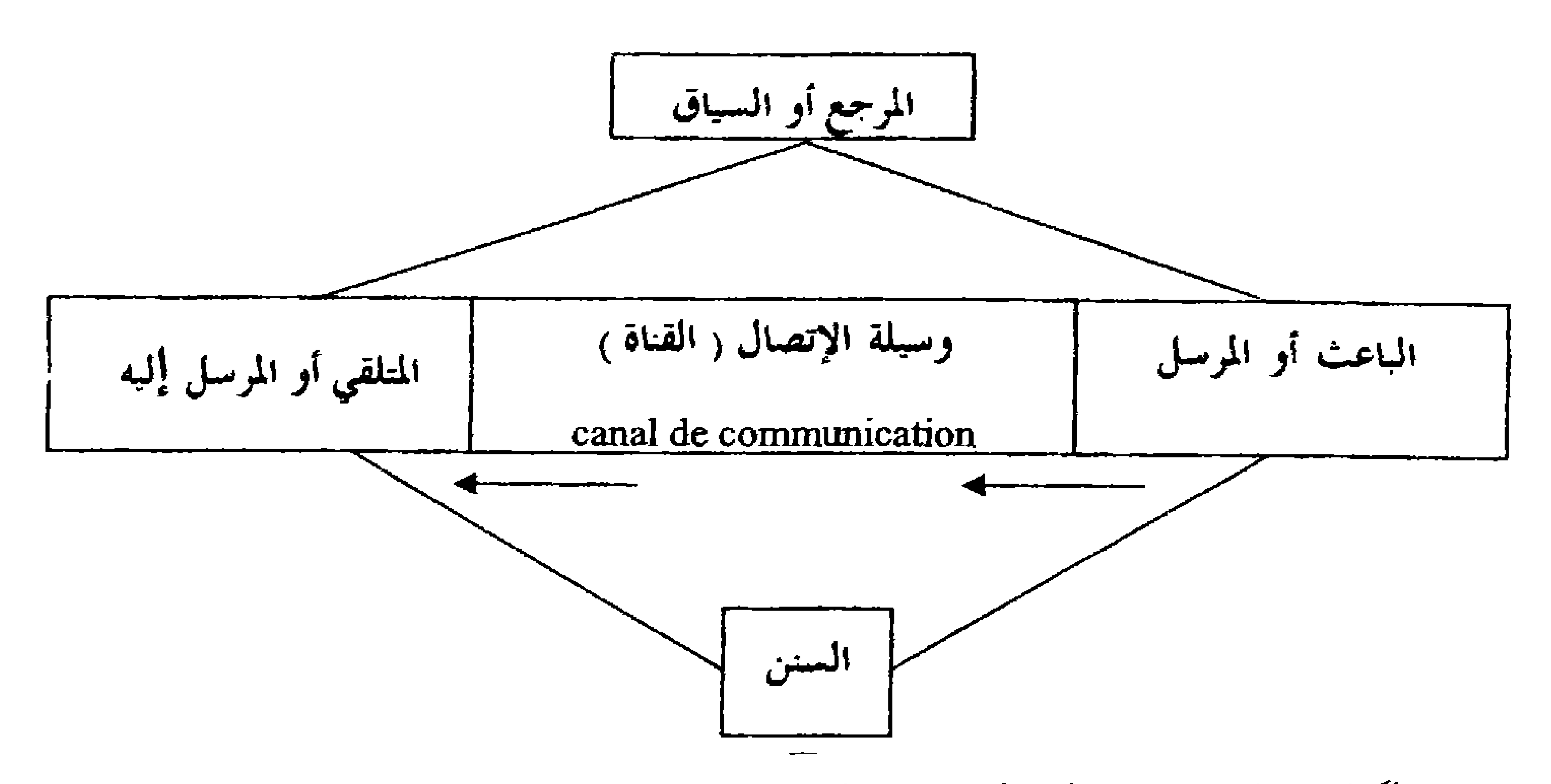
1 - محور التواصل

2- محور تحديد وظائف اللغة عند "جاكبسون"

1 - التواصل الكلامي: إن وظيفة اللغة هي الإخبار، أي نقل الخبر من المرسل إلى المرسل إليه والمرسلة لتكون مؤثرة، تفترض سياقا أو مرجعا تحيل عليه، ثم سننا "Code" مشتركا بين المرسل والمرسل إليه، كما تقتضي المرسلة قناة لنقل الصوت والكتابة لتتمكن من تثبيت الاتصال كما هو مبين أدناه[49].

[48]-C. f Jean Dubios, Dictionnaire de linguistique, larousse, Paris 1973. P 215.

[49]-C. f francis vanoye, expression communication, collection : U, 1973. P.13.



2- ولكل عامل من هذه العوامل الستة يولد وظيفة لسانية مختلفة تتمثل في :

أ – الوظيفة الإيعازية "Fonction conative" وتتعلق بالمرسل إليه أي ملتقط المرسلة

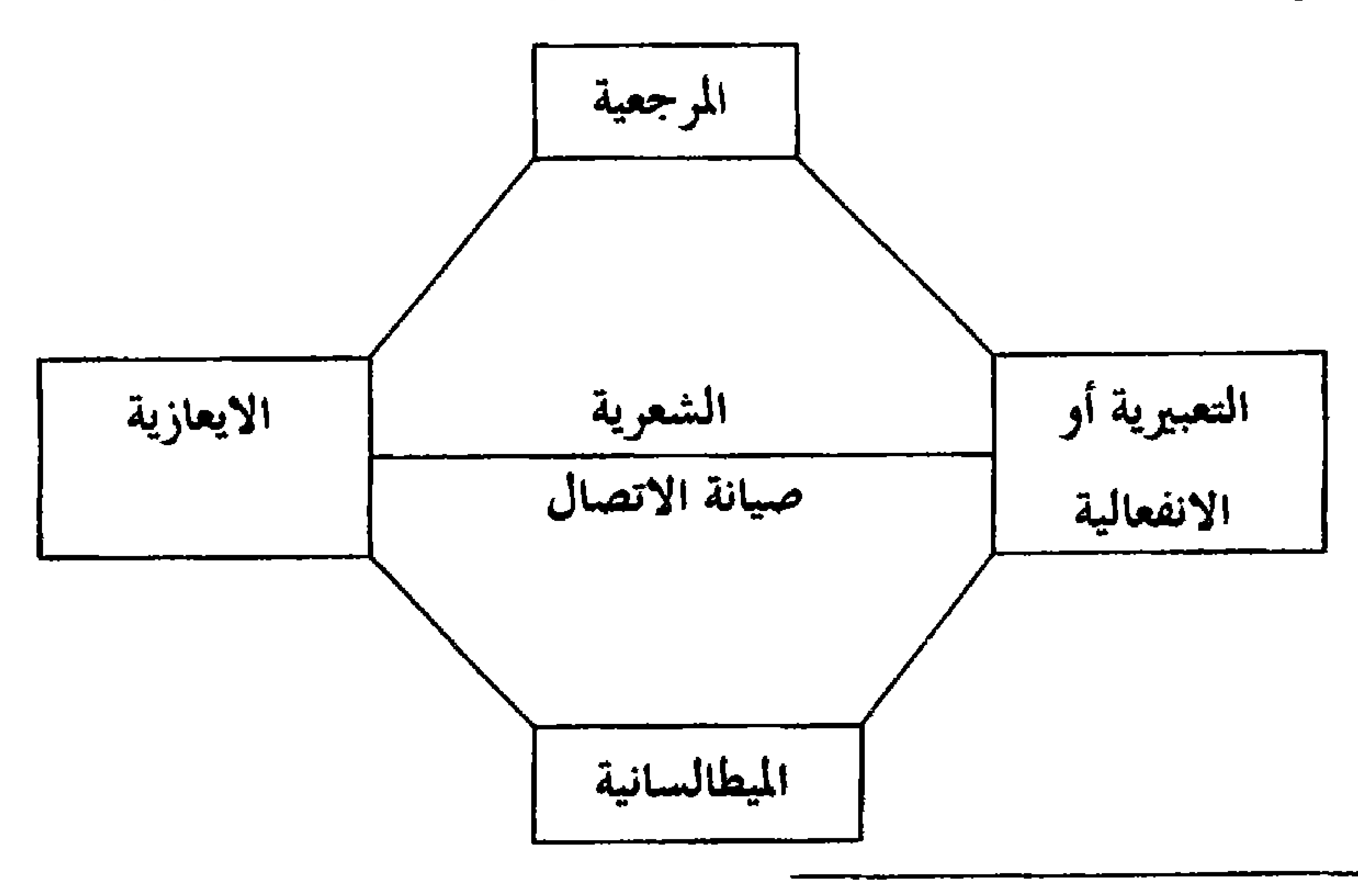
ب – الوظيفة المرجعية "Fonction référentielle" وهي الخاصة بالمرجع أو السياق

جـ- وظيفة صيانة الاتصال "fonction photique" وهي الخاصة بالقناة

د – الوظيفة الميطالسانية "fonction métalinguistique" ولها علاقة بالسنن

هـ- الوظيفة الشعرية "fonction poétique" لها علاقة بالمرسلة

وقد مثل "جاكبسون" هاته الوظائف اللغوية بواسطة الخطاطة التالية(50):



(50) -Ibid p :109

1 – الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية: تبرز هذه الوظيفة على مستوى التعبير المباشر موقف المرسل من القضايا المختلفة التي يتحدث عنها، كما أنها ترمي إلى معرفة انطباعاته الحقيقية، وهي عند جاكبسون تكون بواسطة الصيغ التعجبية التي تبتعد كلية عن اللغة الإخبارية أو الإرجاعية "langage référentiel" عن طريق التشكيل الصوتي، وكذا عن دورها التركيبي [51].

ونلمس ذلك بوضوح في بنية السيرة الذاتية، فأهم شيء، يثير الانتباه فيما هو سلطة (الأنا) . حيث أن المرسل أو المتلقي متحكم في ذاته ومتمكن من وصفها وصفا دقيقا يلائم أحوالها وأهم شيء يثير الانتباه في السيرة هو سلطة (الأنا)، ذلك أن الكاتب يبدو مراقبا أمينا لذاته، وقادرا على وصفها بدقة في جميع أحوالها [52].

2 – الوظيفة الإيعازية: تتضمن هذه الوظيفة الدلائل المرتبطة بالمرسل إليه وتكون بالأدوات الآتية:

1 – ضمائر الخطاب 2 – الصيغ الأمرية 3 – الصيغ الندائية. [53]

3 – صيغ الدعاء والنهي والارشاد: و كثيرا ما نجد هذه الوظيفة في أسلوب الخطاب الذي تتضمنه الخطبة فهي التي تأخذ حيزا أكبر في هذه الاخيرة، فتصبح هي المسيطرة و المهيمنة "Fonction Dominante" على سائر الوظائف الأخرى و هدفها هو التأثير.

4 – الوظيفة المرجعية: يقول ميشال زكريا عن هذه الوظيفة:" أنها تظهر في المرسلات ذات المحتوى الذي يتناول موضوعا ت وأحداثا معينة، تشكل هذه الوظيفة التبرير الأساسي لعملية التواصل ذلك لأننا نتكلم بهدف الإشارة إلى محتوى معين، نرغب في إيصاله للآخرين، وتبادل الآراء معهم حوله." [54].

---

[51] – انظر م.س ص 214.

[52] – حميد لحمداني – طبيعة السيرة الذاتية و علاقتها بالرواية- مجلة آفاق- اتحاد كتاب المغرب ع: 3/ 4 ديسمبر كانون الاول 84 ص33.

[53]-Ibid -Francis vanoye p 13.

[54] – ميشال زكرياء- الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ و الاعلام (م,ج,د,ن,ت) بيروت(83) ط2 ص:54

بينما "دوكرو" "Oswald Ducrot" يعتبر أن كون الخطاب قد يكون واقعيا أو خياليا، فروايات الخيال العلمي مثلا: فهي ذات وظيفة مرجعية ووظائف أخرى [55].

إذن فالوظيفة المرجعية لا تظهر إلا في نطاق علاقتها بمرجع معين أي الواقع الذي يتناوله الكلام أو الرسالة اللغوية بغض النظر عن الانفعالات الشخصية.[56]

ونجد هذه الوظيفة كثيرا في الروايات الواقعية، والمقالات السياسية، والمسرحيات والأفلام التاريخية. لكن مع العلم أن هناك نموذجين للمرسلة ذات الوظيفة المرجعية ينبغي التميز بينهما :

1 – النبأ "L'information"

2 – التقرير « Rapport »

فالنموذج الأول يكون في النشرات الصحفية والنبأ الإداري أو المالي ... الخ وهو مبني على أسس ثلاثة: 1 – الوضوح 2 – الاقتضابية "La conisme" و الاقتضابية تستعمل في المرسلات.

3- الكثافة: (pensite) أكبر عدد من الأخبار في أقل عدد من الكلمات المتحدثة عن مجريات الإجتماعات الإدراية والمالية والرياضية والتربوية ... الخ[57]

4 – وظيفة صيانة الإتصال: فالمرسلة الكلامية في هذه الوظيفة هدفها تثبيت التواصل وتمديده والحفاظ على استمراره بين المرسل والمرسل إليه[58] .

---

[55]-Oswald ducrot Dire et ne pas dire (principes de sémantiques linguistique)- collection savoir –Herman paris 1972 p 22.

[56] - جورج ديميان: نظرية المرجع في الألسنية- مجلة الفكر العربي المعاصر ع: 25(أذار-نيسان) (83) ص.33.

[57] -F. vanoye, Ibid p. 76

[58] [59] -C.f.R. Jakobson essais de linguistique général, ed du seuil, paris 1965.p 217

بالإضافة إلى ذلك أن هدفها الثاني، هو تبيان مدى قدرة المرسل إليه على فهم مرسلة المرسل وهي عند "جاكسون" تكتسي أهمية بالغة لأنها مكتسبة عند الأطفال، فهم يميلون إلى التواصل قبل قدرتهم على إرسال أو تلقي المرسلات المحملة بالأخبار(59).

وتلاحظ هذه الوظيفة على سبيل المثال في العبارات مثل: "ألو هل تسمعني ؟" "نعم أسمعك" "هل فهمت" "نعم فهمت". فالتراكيب أثناء هذه الوظيفة تكون محدودة تتميز بالإقتضابية.

وقد تأتي في صورتها غير المباشرة التي تفترض عددا كثيرا من التراكيب الخاضعة للتقنيات الآتية:

1 – اختيار الألفاظ

2 – تجنب التعقيد

3 – تجنب الاستطراد والاطناب المملين

4 – الإبتعاد عن السجع المخل بالمعنى

5 – الوظيفة الميطالسانية: فعلم المنطق في نظر "جاكبسون" يتميز بين مستويين للغة:

أ – مستوى اللغة الموضوع "Langage- objet" تعبر فيه اللغة عن الموضوع.

ب – مستوى الميطالغة "Métalangage" تعبر فيه اللغة عن ذاتها

وهذه الوظيفة ضرورية للألسنيين كما هو الشأن عند المناطقة فكلما أحتاج المرسل والمرسل إليه إلى إمكانية مراجعة استخدامها لسنن مشتركة بينهما لا ينتج عن تلك الوظيفة الميطالسانية أو وظيفة التفسير، وعن طريق الإجراءات الميطالسانية يتمكن الطفل من اكتساب اللغة، وعلى هذا الأساس يحدد "جاكبسون" الحبسة "l'aphasie" بفقدان قابلية تحديد الإجراءات الميطالسانية (60)

(60) -C.f.R. Jakobson essais de linguistique général P. 217

ونجد هذه الوظيفة في المرسلات المهتمة باللغة في حد ذاتها، كما تشمل تسمية عناصر البيئة اللغوية وتعريف المفردات.

6 – الوظيفة الشعرية: تتعلق هذه الوظيفة بالمرسلة ذاتها، فكل محاولة يراها " جاكبسون " تريد أن تلصق الوظيفة الشعرية بالشعر فقط أو حصر الشعر فيها، ماهي إلا مجرد نظرة قاصرة بعيدة عن الصواب[(61)]، ولعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المجال، لماذا لا يمكن أن تخضع الوظيفة الشعرية للشعر ؟ لا يمكن ذلك، لكون الوظيفة توجد في أنماط خطابية بعيدة عن الشعر ...

وقد ذكر ذلك الجاحظ في قوله:" وسمعت غلاما لصديق لي، وكان قد سقي بطنه وهو يقول لغلمان مولاه: اذهبوا بي إلى الطبيب وقولوا قد اكتوى.

وهذا الكلام على خروج فاعلاتن مفاعلن: فاعلاتن مفاعلن مرتين، وقد علمت أن هذا الغلام لم يخطر على باله قط أن يقول بيت شعر أبدا، ومثل هذا كثير ولو تتبعته في كلام حاشيتك وغلمانك لوجدته "[(62)]

وتؤكد ذلك " جلوليا كريستيفا "" J. Kristeva " قائلة:" فكل ممارسة لغوية بعيدة عن الشعر يمكن أن تمنح مكانا للوظيفة الشعرية[(63)].

وهناك سؤال آخر يتبادر إلى الذهن، فما هو المعيار اللساني الذي وفقه نتعرف تجريبيا على الوظيفة الشعرية ؟ للإجابة عن هذا السؤال، نقول أن هناك نمطين أساسيين للتنسيق الكلامي وهما:

1 – الانتقاء " la sélection "

2 – التأليف " La combinaison "

---

(61) Ibid.P 218 -.

(62) – الجاحظ البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون دار الفكر بيروت ص 279.ط 4 ج: 1.

(63) -C. f julia kristiva: la langage cet.inconnu col point,Ed Du seuil paris 1981 p :275

فعندما يكون لدينا كلمة "ولد" موضوع رسالة ما فالمتكلم يقوم بعملية الاختيار لذلك الاسم من بين سلسلة الأسماء المتناظرة قليلا أو كثيرا: ولد، صبي، طفل، ابن، ... الخ ولكي يفسر ذلك الموضوع "Thème" يقوم المرسل باختيار فعل من بين سلسلة الأفعال المتقاربة دلاليا: نعس، نام استراح، غفا ... الخ . بعد هذه العملية الانتقائية، تأتي عملية التأليف، فنحصل على سبيل المثال: "نام الولد".

لذا فالانتقاء يتسم بالحضور، وناتج عن أساس التساوي والتشابه واللاتشابه والترادف والتضاد، في حين أن التأليف يعتمد على المجاورة.

وعلى هذا الأساس، فالوظيفة الشعرية تسقط مبدأ تساوي محور الانتقاء على محور التأليف، ففي الشعر – على سبيل المثال – كل مقطع طويل يشكل معادلة مع باقي المقاطع الطويلة. والميطالغة – في نظر "جاكبسون" – تؤدي إلى الوحدات المتعادلة لتأليف التعابير في جملة المعادلة . كما يشير إلى وجود تعارض تام بين الشعر والميطالغة. فهذه الأخيرة توظف التعبير لبناء معادلة ما، بينما الأول (الشعر) يوظف المعادلة لبناء التعبير.[64]

ينبغي أن نشير إلى أن الوظائف لا تكون منعزلة عن بعضها، بل يمكن أن توجد جميع الوظائف في مرسلة واحدة، كما يشير "أمبرتو إيكو" "Umberto eco" على: "أن هذه الوظائف يمكن أن تتواجد جميعها في مرسلة واحدة، أو نص واحد، فنحن نعثر في الجزء الأكبر من أجزاء اللغة اليومية، على تداخل هذه الوظائف ببعضها وتراكبها، حتى ولو كانت إحدى الوظائف تطغى على غيرها[65].

و بناء عليه فإن وجدت هذه الوظائف مجتمعة، فهناك وظيفة مسيطرة أو مهيمنة على باقي الوظائف الأخرى هي التي تتحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما

---

[64] C.f R. Jakobson essais de linguistique général. P 218/221 -

[65] ـــ أمبرتو إيكو – المرسلة الشعرية – مجلة (الفكر العربي المعاصر) – العددان (18 , 19) (شباط , آذار) 1982 – بيروت ص102

أنها تضمن تلاحم البنية. ويمكن البحث عن مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، بل في حقبة معينة باعتبارها كلا واحدا.(66)

مبادئ وعمليات انسجام الخطاب:

من الباحثين الذين أولوا أهمية بالخطاب أيضا هما "براون" و"يول" "Brown and Yule" فقد اهتم هذان الباحثان بدراسة "انسجام الخطاب وعملياته" حيث يستهلان مقدمة كتابتهما بطرح بعض الإشكالات الغامضة فيما يخص الخطاب، ومنها: "كيف يستعمل الإنسان اللغة من أجل التواصل؟ وكيف ينشئ المرسل رسالات لغوية للتلقي؟ وكيف يشتغل المتلقي في الرسالات اللغوية بقصد تأويلها"(67)

في الإجابة عن هذه الأسئلة فإنهما يريان أن انسجام الخطاب ليس شيئا معطى، بل هو عملية يبنيها المستمع أو المتلقي في إطار عملية التواصل، بمعنى آخر، أنه لا يوجد منسجم في ذاته، ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، فهذا الأخير هو الذي ترجع إليه السلطة ليعطي حكمه على النص بأنه منسجم أو غير منسجم عن طريق التأويل ولكي يؤول الخطاب ويصبح بذلك منسجما في نظر المتلقي، فإنه ينبغي أن يرتكز على المبادئ الآتية:

أ – السياق وخصائصه

السياق في نظر "براون ويول" يظهر في الخطاب وهو يتشكل من المتلقي / المتكلم/ الزمكان وهو عند "هايمس" على خصائص عديدة هي:(68)

1 – المرسل: المتكلم أو الكاتب المنتج للقول

2 – المتلقي: المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول

3 – الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون يساهمون في تخصيص الحدث الكلامي

---

(66) – ينظر رومان جاكسون– القيمة المهيمنة– نظرية المنهج الشكلي– ت: ابراهيم الخطيب– مؤسسة الأبحاث العربية ط1 82 من ص 81 إلى 82

(67) ـــ محمد خطابي م. س ص 51.

(68) – ينظر محمد خطاب م. س ص 53

4 – الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي

5 – المقام: زمان ومكان الحدث التواصلي مع العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين عن طريق الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه ...

6 – القناة: وتكون كلاما أو كتابة أو إشارة ...

7 – النظام: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل

8 – شكل الرسالة: دردشة، جدال، عظة، خرافة، رسالة غرامية ...

9 – المفتاح: تقويم الرسالة: إيعازية، تفسيرية

10 – الغرض: ما يقصده المشاركون من الحدث التواصلي

مع الملاحظة أن هذه الخصائص ليست كلها ضرورية في تأويل الخطاب، بل يكفي المتلقي أن يعرف معظمها: فبقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال.

ب – مبدأ التأويل المحلي: يرتكز هذا العنصر على خصائص السياق السابقة مع مراعاة الفترة الزمنية، وعلى التجربة السابقة في التعامل مع النصوص لدى المتلقي، تشبه بصفة مباشرة أو غير مباشرة النص الذي يواجهه حاليا، أي أن يعتمد مبدأ التشابه ومعرفة العالم، وبهذه الطريقة يدرك التأويل المحلي الذي يقيد السياق والمتلقي[69] ومثال ذلك:

" جلس رجل و امرأة في غرفة الجلوس العائلية ... سئم الرجل فاتجه إلى النافذة ونظر إلى الخارج... خرج وذهب إلى ناد، تناول مشروبا وتحدث مع الساقي "[70].

فالمتلقي حين يقرأ هذا النص، يرى أن الرجل المتجه نحو النافذة هو الرجل الذي جلس مع المرأة سابقا وأن النافذة التي ذهب إليها هي نافذة الغرفة المشار إليها سابقا، وليست نافذة سيارة أو قطار ... و" النادي" هو موجود بالمدينة التي يوجد بها

[69] – ينظر م. ن ص 56

[70] _ أنظر محمد خطابي م.س ص 57

الرجل وأنه لم ينتقل إلى مدينة أخرى وتناول المشروب في النادي نفسه، المشار إليه سابقا، وتناول الحديث كان مع الساقي لهذا النادي وليس مع ساق آخر.

3 – مبدأ التشابه: يقوم هذا المبدأ على التجربة السابقة للمتلقي التي أكسبته الخبرة في التعامل مع النصوص، والتي تجعله يمتلك القدرة على توقع اللاحق بناءا على السابق، وتقوده إلى الفهم والتأويل بناء على المعطى النصي الذي ينظر إليه في علاقته مع خطابات سابقة تشبهه[71].

4 – التغريض: هو عبارة عن تيمة أي "نقطة بداية قول ما"[72] فالخطاب يتكون من متتاليات الجمل المرتبة التي لها بداية ونهاية ومنتظمة تنظيما محكما يسمى بالخطية سيتحكم في تأويل الخطاب، فإن أي عنوان ما سيؤثر في تأويل النص الذي يليه، كما أن الجملة الأولى ستساعد على تأويل النص كله والطرق التي يتم بها التغريض يكون إما بالتكرير أو استعمال ضمائر الإحالة أو استعمال ظرف زمان يخدم خاصية من خصائصه، أو تعيين دور من أدواره في فترة زمنية، فهذه الوسائل تستعمل في الموسوعات أو الكتب الخاصة بتراجم الشخصيات والبلدان أو الخطابات الواصفة لأحداث الأبطال والشخصيات[73] و تدعيما لذلك نسوق الخطاب التالي كمثال عن التغريض:

مالك بن نبي: ولد عام 1903، في مدينة قسنطينة بالجزائر، انتقل بعد إنهاء دراسته الثانوية إلى باريس حيث تخرج عام 1935 مهندسا كهربائيا، اتجه منذ نشأته نحو تحليل الأحداث التي كانت تحيط به، و قد أعطته ثقافته المنهجية قدرة على إبراز مشكلة العالم المتخلف باعتبارها قضية حضارة أولا و قبل كل شيء. فوضع مالك بن نبي كتبه جميعها تحت عنوان "مشكلة الحضارة" فأصدر بعضها الآخر في القاهرة التي تترجم بها معظم كتبه...

---

(71) ـ انظر محمد خطابي – م.س ص 59.

(72) ـ م.ن ص 60

(73) - ينظر م.ن. س 60/ 61

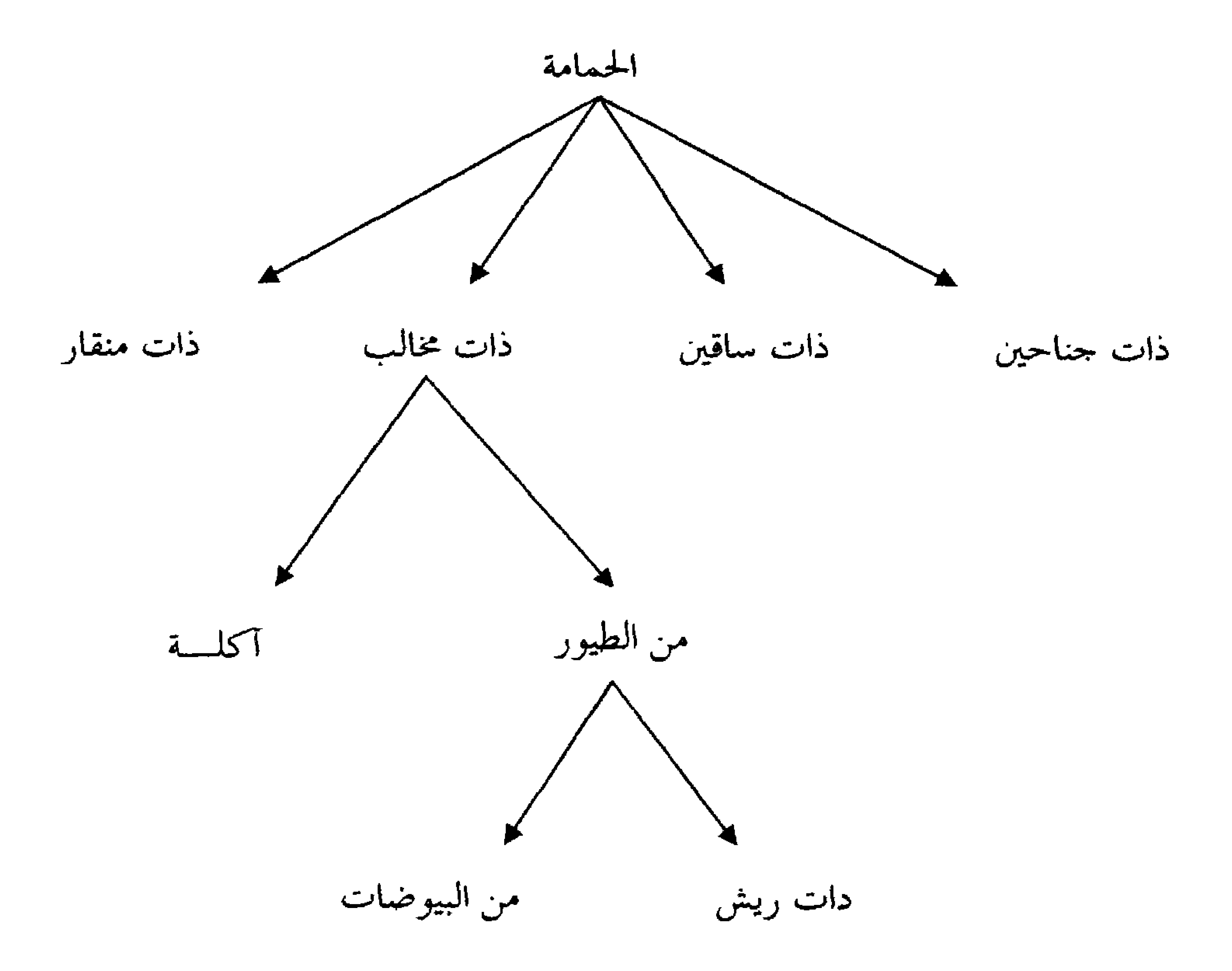
بعد عرض هذا المثال تتبين لنا تغريض المتحدث عنه "مالك بن نبي" قد تم بوسائل عديدة منها الضمائر المستترة و البارزة و بتكرار اسمه مرتين و هذا يدلنا على أن "مالك بن نبي" هو قيمة الخطاب أي نقطة بدايته من العنوان، ثم الجملة الأولى من الخطاب. حتى أصبح نقطته المركزية و بؤرته الأساسية من بداية الكلام إلى نهايته.

آليات انسجام الخطاب:

بعد ذكر المبادئ و الأسس التي ينبني عليها الخطاب فإنه من الواجب علينا التحدث عن آليات انسجام الخطاب لنص ما، و الذي يتطلب من الملتقى أن يدرك جوانبه المختلفة فبدونها لا يستطيع أن يؤول النص وهذه العمليات هي:

أ – المعرفة الخلفية: إن مواجهة أي نص تعتمد – كما أسلفنا – على الاستعانة بتجارب القارئ السابقة، أي ما تراكم لديه من معلومات، ومعارف اختزنها أثناء تعامله مع نصوص أخرى، وحتى تكون هذه المعارف المكتسبة منظمة، حاول باحثون في اختصاصات مختلفة تمثيل هذه المعرفة المخزونة في الذاكرة، وبحثها بطريقة علمية تمكن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يشغلها القارئ أثناء تعامله مع نص ما. ومن أبرز هذه التخصصات التي اهتمت بتنظيم المعرفة علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، حيث حاول باحثوا الاختصاص برمجة حاسوب قادر على تلقي خطابات محددة، بمعنى فهمها وتأويلها، فإنه على الرغم من النتائج المتوصل إليها فإنها غير قابلة للمقارنة مع الإنسان لأن ذاكرة المرء تتوفر على معرفة موسوعية يصعب حصرها[74]. وخير مثال على ذلك "الحمامة" فحينما نقول هذه الكلمة فإنها توحي بمعلومات اكتسبها المتلقي عن هذا الطير وهي ذات جناحين ذات ساقين، ذات مخالب، ذات منقارقصير، من الطيور، من آكلة الحبوب، ذات ريش، من البيوضات ...الخ .

[74] – ينظر محمد فتاح- دينامية النص- المركز الثقافي العربي 90 ط2- ص25



ب – الأطر: صاحب نظرية الأطر هو "مينكسي" الذي يعتبر أن المعرفة مخزنة في الذاكرة على شكل بيانات جاهزة يطلق عليها بالأطر "FRAMES" كما بين طريقة استعمالها في قوله: "حين يواجه شخص ما، وضعية جديدة (...) فإنه يختار من الذاكرة بنية تسمى إطار، وهو إطار متذكر للتكيف مع الواقع عن طريق تغيير التفاصيل حسب الضرورة"[75] وطورت هذه النظرية على أساس الاهتمام بالإدراك البصري، والذاكرة البصرية. وقد "وظف مفهوم الإطار في الذكاء الاصطناعي لفهم اللغة ومعالجتها لما تبين من قصور نظرية الشبكة الدلالية ونظرية منطق المحمولات"[76].

---

(75) – م. س ص 63

(76) محمد مفتاح – مجهول البيان – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – 90 ط1 – ص 68-69

ومن أهم مكوناته: العقد والروابط والشغالون، والعقد هي الأطر منها العليا والصغرى التي لها نهايات." وهكذا فإن الإطار (العقدة العليا) قد يتشعب إلى أطر فرعية (عقد فرعية) بعضها منجب وبعضها عقيم.[77]

وفي هذا المجال يضرب كل من "براون ويول" المثال التالي:

حين تذهب إلى مكان الاقتراع أخبر الموظف باسمك وعنوانك[78].

فهناك فراغ في هذا الخطاب ينبغي على القارئ أن يملأه، وحتى وإن لم يقم المتلقي بملئه، فلا يؤثر ذلك على عملية فهمه للخطاب. وهذا الفراغ يتمثل في تجاوز صاحب الخطاب، بتعيين المكان ووصفه، وذكر عدد الموظفين فيه، لأنه يعتقد أن المتلقي يدرك ذلك، لأنها معلومات جاهزة لديه، ولكن السؤال الذي يطرح، إذا كان المتلقي يعلم بهذا الفراغ على مستوى الخطاب فلماذا ينتج ؟

فيذهب هذان الباحثان إلى أن المعرفة الجاهزة ليست دائما مضمونة، وفي هذه الحالة يجب ذكرها للتذكير، لأن الخطابات من هذا النوع تساهم في تذكير الإنسان بالمعلومات إن كان يعرفها وتوجيهه إليها إن كان يجهلها.

ج. المدونات: ظهر هذا المفهوم للتعامل مع الأحداث المتالية ووصفها، ويعرفها الباحثون بمايلي: "هي متتالية ثابتة من الأحداث النموذجية التي تصف وضعا ما، أي تتالي العلاقات الزمانية والمكانية وانتظامها"[79]. ووضع الدارسون لهذا المفهوم طريقة لفهمه، أطلق عليها "التبعية المفهومية" أو مايسمى بالمعرفة الخلفية للنص.

ويمثل المعاني في الجمل، بتهيء شبكة مفهومية تسمى الجدول (س) ويتضمن الجدول (س) مفاهيم بينها علاقات توصف كتبعيات ، ويشترط هذا المفهوم أن يكون مبنيا على الفهم المؤسس على التوقع، وتطبق المدونة في مجال القصص الخاصة بحوادث

---

(77) -ينظر م.ن من ص 68 إلى 69

(78) ـ محمد خطابي م. س ص 64/ 66.

(79) ـ محمد مفتاح – م.س ص 70.

السيارات، وقد جربت على الحاسوب القصة التالية، ثم طرحت عليه أسئلة استدلالية:[80]

يوم الجمعة مساءا زاغت سيارة عن الطريق (69) . اصطدمت السيارة بشجرة . توفي المسافر رجل من نيوجرزي ديفيدهل 27 سنة، صرح الطبيب الفاحص " دانا ملانشار " بأنه مات توا فرانك ميلر 32 سنة شارع فوكسون 593 السائق نقل إلى المستشفى ميلفورد بواسطة سيارة إسعاف فلانكان

س1: هل مات أحد ؟

ج1: نعم مات ديفيدهل

س2: هل جرح أحد ؟

ج2: نعم جرح فرانك ميلر جرحا خفيفا[81]

كيف توصل الحاسوب إلى الجواب الأخير على رغم من أن النص لم يشر صراحة إلى إصابة " فرانك ميلر " في الحادثة؟ إنه توصل إلى ذلك باستعمال مجموعة فرعية من معرفته للعالم المطبقة على جزء النص المواجه.

ويلاحظ المتلقي أن هناك تداخلا بين المدونة والإطار، إلا أنه يوجد فرق شاسع بين المصطلحين : "فالإطار فقير بالقياس إلى المدونة إذ إن هذه تقدم معلومات أكثر من الإطار وتحافظ على رتبية الأحداث وتتابعها وتضمنها مما يتيح عملية الاستدلال والغزو ... .ولعل المثال الشائع والشهير عند جل الباحثين هو مدونة " المطعم " والمتعلقة بميدان الذكاء الاصطناعي "[82] .

ونستطيع القول بأن مدونة النص والإطار لن يستطيع المتلقي الوصول إليهما إلا بواسطة المعرفة الخلفية التي يتولد عنها أفق الانتظار، والمتلقي حينئذ ملزم بأن يبني الثغرات الموجودة في النص اعتمادا على ماهو مخزن في علبته السوداء، ومن بين

---

[80] - محمد خطابي م.س ص65

[81] ـ محمد خطابي- م. س ص 64.

[82] ـ ينظر محمد مفتاح - مجهول البيان- م. س ص73

الآليات التي يستخدمها في عملية بنائه، الاستدلال بأنواعه المختلفة والتشعب والترابط.(انظر شكل المدونة في الصفحة الموالية)

د – السيناريوهات: استعمل مفهوم السيناريو لوصف المجال الممتد للمرجع المستعمل في تأويل نص ما، وذلك لأن المرء يمكن أن يفكر في المقامات والوضعيات كعناصر مشكلة للسيناريو التأويلي الكامن خلف نص ما.

فالوضعيات السناريوهاتية الموصوفة تكون جاهزة تتخللها فراغات ترتبط ببعض عناصر هذه الوضعيات يملأها المتلقي ويوضح النقاد أن سرعة الفهم أو تعثره مرتبطة بقدرة النص على تنشيط السيناريو المنافسة[83].

هـ – الخطاطة: إن هذا المفهوم هو عبارة عن بنيات معرفية تحوي في طياتها توجيهات حتمية تهيء المجرب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة مثل إطلاق أحكام مسبقة نحو موضوع أو شيء ما، مثلا في مجال الصراع العربي الإسرائيلي حيث يصدر اليهود أحكاما مسبقة ضد الشعب الفلسطيني، فيصفونه بالهمجية والإرهاب، لا يعرفون معنى الحياة، انتحاريون ...

وفيما يلي مثال عن مدونة رحلة السندباد البحري الأولى.

[83] ـ محمد خطابي ـ م. س ص 66

الاستعداد للرحلة | الانتقال إلى البصرة | ركوب المركب | الوصول إلى الجزيرة

نزول الركاب

إشعالهم للنيران | منهم من يطبخ | منهم من يغسل | تفرج السندباد مع بقية الركاب على الجزيرة

تحرك السمكة الكبيرة (الجزيرة)

هرب المسافرين منها وركوبهم السفينة

تخلف السندباد مع بقية الركاب وغرقه في البحر

وضمن هذا المنظور يرى "براون ويول" أنه يجب النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفية منظمة تقودنا إلى توقع أو التنبؤ بمظاهر في تأويلنا للخطاب بدل النظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب.[84]

المثال الذي نضربه على الخطاطة، هو أنني قمت بتوزيع نص الرحلة الأولى للسندباد البحري على فوجين من تلاميذ السنة الثالثة من التعليم الثانوي، لمعرفة أحكامهم بعد قراءتهم للنص فكانت الإجابات كما يلي:

الفوج الأول:

السندباد البحري شخصية: بطلة، مغامرة، قوية، صبورة، محظوظة.

الفوج الثاني:

السنددباد البحري شخصية مسرفة، مهملة، خيالية، انتهازية.

وعندما سألتهم عن أسباب إصدارهم لهذه الأحكام فأجاب الفوجان بمايلي:

الفوج الأول:

شخصية بطلة لأنها: تحملت أعباء الرحلة، أنقذت نفسها من الغرق، استرجعت بضائعها.

شخصية مغامرة لأنها: واصلت الرحلة، مارست التجارة في البحر دون البر، مكوثها بالجزيرة دون بقية الركاب.

شخصية قوية لأنها: تحدت الفقر، عدم استسلامها لليأس، عدم ركونها للخوف، ذات إرادة قوية.

شخصية صبورة لأنها: سلمت أمرها لله، مكوثها في الجزيرة مدة طويلة .

شخصية محظوظة لأنها: استرجعت بضائعها، بقاؤها في الحياة، رجوعها إلى بغداد.

---

[84] _ محمد خطاب- م.س ص 66.

الفوج الثاني :

شخصية مسرفة لأنها: ضيعت أموالها قبل الرحلة فيم لا يعني .

شخصية مهملة لأنها: أهملت نفسها وبضائعها ولم تهرب مع الركاب.

شخصية خيالية: لأن أحداثها غير واقعية.

شخصية انتهازية: نظرا لعدم قيامها بالعمل في الجزيرة أثناء وصولها، فاتخذت الرحلة للنزهة، طمعت في أموال الملك المهرجان.

وبناء على التجارب التي قام بها عدد من الباحثين قصد معرفة مدى تأثير الخطاطات في فهم المتلقي وتأويله للخطاب، وجدوا أن هناك متغيرين يؤثران في عملية الفهم والتأويل، الأول ثقافي، والثاني جنسي. بالنسبة للتجربة الأولى قام بها "تانن" (1980) اعتمادا على "بنيات التوقع" حيث عرض شريطا سينمائيا صامتا على فوجين من المتفرجين، الفوج الأول يوناني، والثاني أمريكي وبعد الانتهاء من الشريط، وصف الفوج الأمريكي الأحداث المعروضة في الشريط بالتفصيل، وركز على التقنيات المستعملة في العرض. غير أن الفوج اليوناني أنتج قصصا مطورة مضيفا إليها أحداثا وتفسيرات مفصلة لدوافع وإحساسات الشخصيات في الشريط، والنتيجة المتحصل عليها أن الخلفيات الثقافية المختلفة يمكن أن تنتج خطاطات مختلفة من أجل وصف الأحداث المشاهدة.(85)

أما التجربة الثانية فيما يخص اختلاف الجنس قام بها "أندرسون" بعرض نص على فوجين الأول يضم فتيات يهيئن شهادة في الموسيقى، وفتيان ينتمون إلى قسم رفع الأثقال والفوجان ينشطان في مدرسة واحدة .

والنص يتضمن أن مجموعة من الأصدقاء التقت كعادتها كل مساء في منزل إحدى زميلاتهم تشاور الأصدقاء في نوع من اللعب الذي سيمارس،وفي الأخير وصلوا إلى حل دون أية إشارة في النص إلى نوع اللعب المتفق عليه، وقد كان تأويل

(85) (86) ـ انظر م. س ص 68.

الفتيات أن النص يصف " أمسية موسيقية "، في حين كان تأويل الفتيان للنص بأنه يصف " أشخاصا يلعبون الورق "[86]

ونعلق على هاتين التجربتين، بأن القدرة على التذكر الخطابي ليس معناها أن يعاد إنتاج الخطاب " وإنما على تشييده، إلى جانب ذلك المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب فيبين " ذلك في قوله: " قدرتنا على تذكر الخطاب ليست مبنية على إعادة انتاج الخطاب بطريقة قومية وإنما على تشييده،وتستعير عملية التشييد هذه، المعلومات من الخطاب المواجه سابقا، بالإضافة إلى المعرفة المستعارة من التجربة المرتبطة بالخطاب الذي بين أيدينا، من أجل بناء تمثيل ذهني.[87]

وهذا ما يجعلنا نستنتج أن الخطاب يحتاج إلى طاقة كبيرة على أفق واسع، تتطلب إعادة بناء من جديد شريطة أن يعيش المتلقي التجربة التي تمكنه من تفسير الخطاب وهذه التجربة يجب أن تكون أساسها المعرفة بالخطاب، السابق والخبرة التي لها علاقة وطيدة بالخطاب الجديد.

الاستدلال

وهو عنصر آخر من عناصر الانسجام وهو عبارة عن عمليات ذهنية سابقة يمارسها المتلقي أثناء عمله التأويلي للكشف عن مقصديه الكاتب، فيحدده " براون ويول " على أنه تلك العملية التي يجب على القارئ القيام بها، للانتقال من المعنى الحرفي لما هو مكتوب (أو مقول) إلى ما يقصد الكاتب (المتكلم) إيصاله"[88]

ويلجأ المتلقي إلى الاستدلال حينما يكون هناك رابط آلي مفقود بين جمل النص وفقراته ويأتي على الشكل التالي:

س له ص وكل س هو ص

ومثاله: أ – أعجبتني حكايات ألف ليلة وليلة

ب – السندباد حكاية رائعة

ج – السندباد حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة

---

(87) م.ن. ص69

(88) – م.س.ص 69.

والرابط المفقود بين (أ ، ب) هو رابط آلي لأنه لا يحتاج إلى جهد تأويلي إضافي فالجملة (ج) هي شكل معرفي جاهز كالأطر والمدونات، وهناك الاستدلال الذي يعتمد على رابط غير آلي، وهو الذي لا يؤسس على المعرفة الجاهزة بل على التأويل المبني على الأسئلة الآتية : (من، ماذا، أين، متى) " فإذا اتضح أن الإجابة عن بعض هذه الأسئلة تتطلب من القارئ عملا تأويليا إضافيا مثل ملء الفراغات أو التقطعات في تأويله، فإننا سنجد أساسا من أجل التنبؤ بنوع الاستدلالات المطلوبة[89]

ولكن حتى هذه الأسئلة الاستدلالية في العملية التأويلية غير كافية، لأن هناك نصوص كثيرة لا تستجيب إلى هذه الاستفهامات المذكورة آنفا. لذا فإن تحديد عملية الاستدلال تتضح عندما يحس بأن تعطل فهمه وتأويله للنص ناتج عن فراغات أو تقطعات ينبغي أن تملأ لكي يصل إلى تأويل معين.

وبهذا المعنى الأخير يصبح الاستدلال نشاطا وفضاءا واسعا لا يمكن حصره في مجال معين مادامت هذه المقاربات تحمل في طياتها تغيرات نتمكن من الدخول في مساحتها بواسطة مفاتيح نستقيها من اللغة وذلك أثناء المقاربة الفعلية للمتلقي عن طريق الاستدلال البعيد عن أمثلة مصنوعة ليست لها صلة بالخطاب النصي. فالقارئ هو صاحب السلطة الذي يحدد متى؟ وأين؟ ينبغي اللجوء إلى الاستدلال عندما يحس بأن فهمه قد تعطل نتيجة لوجود فراغات وتقطعات يجب ملؤها للوصول إلى تأويل معين.

مقاربة لسانية وصفية لرحلة السندباد

أ- المستوى النحوي

سنقارب في هذا الجزء مستويين يرتبطان باتساق النص وهما المستوى النحوي والمستوى المعجمي، ونبتغي من وراء هذه المقاربة الكشف عن مدى فعالية الاتساق مع إبراز حدوده،مجتهدين في اقتراح بعض التعديلات التي تفرضها طبيعة النص الحكائي موضوع التحليل، وإذا كانت الشبكة التي وضعها "هاليداي" و"رقية حسن" تهتم باتساق نص ما، فإنها عملية تبنيناها تجنبا للتفصيل. وهذه الشبكة تحتاج إلى بعض التوضيحات:

(89) – م.ن ص 73

رقمنا جمل النص في بداية الحكاية الأولى، ونظرا لكثرة الجمل، قطعنا النص إلى جمله الكبرى ونعني بها الجمل التي تتضمن فكرة واحدة في الحكايات التي بعدها، سالكين أسلوب التدرج الذي يمليه النص من البداية إلى النهاية وذلك في الخانة الأولى.

وتحمل الخانة الثانية عدد الروابط المستعملة في الجمل الصغرى أو الكبرى، سواء أكانت هذه الروابط داخل الجمل أو خارجها.

والخانة الثالثة تحمل العنصر النحوي الذي يتضمن وسيلة اتساق كيفما كان نوعها.

والخانة الرابعة تركز على نوع العنصر الاتساقي المتمثل في :

اح.ض.قب : إحالة ضميرية قبلية.

إح.إش : إحالة إشارية.

عط : عطف.

حذ : حذف.

مقا : مقارنة.

إس : استدراك.

بينما الخانة الخامسة تحمل 'المسافة' وهو رقم يشير إلى عدد الجمل الفاصلة بين العنصر الاتساقي والعنصر المفترض.

6. في حين أن الخانة السادسة تختص بالعنصر المفترض، والذي يتمثل في الكلمة المحال إليها أو المكررة أو المعطوفة ... إلخ.

الليلة (530)

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
50	2	ف	عط	0	رسبت
		ها	اح.ض.قب	0	سمكة
51	3	ف	عط	0	بنى
		صارت(هى)	اح.ض.قب	1	بنى
		مثل	مق	0	بنى
52	2	و	عط	0	صارت
		ها	اح.ض.قب	2	سمكة
53	7	ف.لما	عط-مق	3	سمكة
		أحست(هى)	اح.ض.قب	4	سمكة
		ف	عط	4	أحست
		تحركت(هي)	اح.ض.قب	4	سمكة
54	3	و	عط	0	السخونة
		هذا	إشارة	0	سمكة
		تنزل(هي)	اح.ض.قب	0	سمكة
55	1	ف	عط	8	؟؟(الركاب)
56	2	ف	عط	9	تغرقون
		قبل	ظرف	0	النجاة
		واتركوا	عط	0	اطلبوا

الليلة (531)

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
57	2	ف	عط	0	أدرك
		سكتت(هي)	اح.ض.قب	0	شهرزاد
58	3	لما	مق	0	بلغني
		ذلك	إشارة	0	الكلام
		و	عطف	0	أسرعوا
60	5	و	عط	2	بادروا
		و	عط	2	الأسباب
		هم	اح.ض.قب	3	الركاب
		هم	اح.ض.قب	3	الركاب
		هم	اح.ض.قب	3	الركاب
61	3	ف	عط	3	الركاب
		هم	اح.ض.قب	4	الركاب
		لحق(هو)	اح.ض.قب	3	من
62	4	و	عط	4	الركاب
		هم	اح.ض.قب	4	من
		يلحق(هو)	اح.ض.قب	4	من
		ه	اح.ض.قب	0	المركب
63	5	و	عط	17	السمكة
		تلك	إشارة	0	الجزيرة
		و	عط	0	تحركت
		نزلت(هي)	اح.ض.قب	18	الجزيرة
		ها	اح.ض.قب	18	الجزيرة
64	2	و	عط	0	نزلت
		ها	اح.ض.قب	0	الجزيرة

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	لعنصر المفترض
65	2	و	عط	1	نطبق
		تخلف(هو)	اح.ض.قب	0	أنا(السندباد البحري)
66	2	و	عط	0	كنت
		غرق(هو)	اح.ض.قب	0	من (الركاب)
67	4	و	عط	0	الغرق
		لكن	مق	0	الله
		أنقر(هو)	اح.ض.قب	0	الله
		نجاني(هم)	اح.ض.قب	0	أنقذني
68	3	و	عط	0	نجاني
		رزقني(هو)	اح.ض.قب	0	نجاني
		ها	اح.ض.قب	0	قصعة
69	6	ف	عط	0	قصعة
		ها	اح.ض.قب	0	قصعة
		و	عطف	1	قصعة
		ها	اح.ض.قب	2	مسكتها
		و	عط	0	ركبت
		مثل	مق		رجلي
70	2	و	عط	0	الجاريف
		تلعب(هي)	اح.ض.قب	0	الأمواج
71	2	و	عط	0	تلعب
		سافر(هو)	اح.ض.قب	0	الرئيس
72	4	طلع(هو)	اح.ض.قب	19	الرئيس
		هم	اح.ض.قب	0	الركاب
		يلتف(هو)	اح.ض.قب	1	الرئيس
		غرف(هو)	اح.ض.قب	2	من

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
73	2	ذلك	إش	0	المركب
		خفي(هي)	اح.ض.قب	0	المركب
74	2	ودخل	عطف	0	أيقنت
		هذه	إش	0	الحالة
75	3	و	عط	0	دخل
		فيه	اح.ض.قب	0	ما
		و	عط	0	يوما
76	3	و	عط	0	مكثت
		رست(هي)	اح.ض.قب	0	قصعة
		ها	اح.ض.قب	0	جزيرة
77	5	ف	عط	1	رست
		و	عط	0	مسكت
		ه	إح.ض.قب	0	فرعا
		بعد	إح.ظ	0	تعلقت
		أشرفت(هي)	إح.ض.قب	0	تعلقت
78	4	و	عط	0	تمسكت
		ه	اح.ض.قب	0	تعلقت
		ف	عط	0	تمسكت
		هما	اح.ض.قب	0	السمك
79	2	ذلك	إح.إش	0	
		ه	إح.ض.قب	0	ما
80	2	وقد	عط	0	كنت
		مثل	مقا	0	أنا
81	1	وغبت	عط	0	ارتميت
					غبت

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
82	1	وغرقت	عط	0	
83	2	و	عط	0	غرقت
		هذه	احـ.إش	0	
84	1	و	عط	0	غرقت
85	1	وانتبهت	عط	0	طلعت
86	1	فوجدت	عط	0	انتبهت
87	2	فسرت	عط	0	وحدت
		فيه	إحـ.ض.قب	0	ما
88	2	و	عط	0	أحبو
		وعيون	عط	0	فواكه
89	1	فصرت	عط	3	سرت
90	2	و	عط	0	آكل
		هذه	إحـ.ش	0	آكل
91	2	و	عط	0	أزل
		و	عط	0	انتعشت
92	1	و	عط	0	ردت
93	1	و	عط	0	قويت
94	1	و	عط	0	أتفكر
95	1	و	عط		أمشي
96	3	و	عط	0	السندباد البحري
		تلك	احـ.إش	0	الأشجار
		ه	احـ.ض.قب	0	عكاز
97	2	و	عط		أتوكأ
		هذه	احـ.إش	0	التوكؤ
98	4	ف	عط	1	السندباد البحري

		ه	احـ.ض.قب	0	الشبح
		أو	عط	0	أنه وحش
		ه	إحـ.ض.قب	0	وحش
99	2	ف	عط	1	ظننت
		ه	احـ.ض.قب	0	دابة
100	2	و	عط		السندباد البحري
		ه	احـ.ض.قب	3	شبح
101	2	و	عط	0	وحش
		هو	احـ.ض.قب	3	وحش
102	3	ف	عط	0	السندباد البحري
		ه	احـ.ض.قب	0	فرس
		صرخ(هو)	احـ.ض.قب	1	فرس
103	2	ف	عط	1	دنوت
		منه	احـ.ض.قب	2	
104	1	خرج(هو)	إحـ.ض.قب	0	محل
105	1	صاح(هو)	احـ.ض.قب	0	خرج
106	3	تبعنى(هو)	أحـ.ض.قب	0	صاح
		و	عط	0	صاح
		قال (هو)	أحـ.ض.قب	0	تبعني
107	1	و	عط	0	السندباد البحري
108	2	و	عط	0	من
		هذا	احـ.اش	0	السندباد البحري

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
109	1	0	احـ.ض.قب	0	السندباد البحري

110	04	و	عط	1	فقلت
		ف	عط	0	كنت
		و	عط	0	أنا
		0	اح.ض.قب	0	مركب
111	1	ف	عط	0	غرقت
112	2	ف	عط	0	رزقني
		ها	اح.ض.قب	0	قطعة خشب
113	2	و	عط	0	ركبت
		عامت(هي)	اح.ض.قب	0	قطعة خشب
114	1	هذه	اح.اش	0	الجزيرة
115	3	ف	عط	0	الرجل
		لما	مقا	0	الرجل
		سمح(هو)	اح.ض.قب	5	الرجل
116	1	أمسكني(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
117	2	و	عط	0	أمسكني
		قال (هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
118	2	ف	عط	0	امش
		دخل	اح.ض.قب	0	الرجل
119	2	ف	عط	0	سرت
		نزل(هو)	اح.ض.قب	2	الرجل
120	2	و	عط	0	نزل
		دخل(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
121	3	و	عط	0	الرجل
		أجلسني (هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
		تلك	اح.ض.قب	0	صدر
122	2	و	عط	0	أجلسني
		جاء(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل

123	1	ف	عط	0	كنت
124	1	و	عط	0	أكلت
125	1	و	عط	0	اكتفيت
126	3	ثم	عط	0	الرجل
		ه	اح.ض.قب	0	الرجل
		سألتني(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
127	2	و	عط		
		جرى(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
128	2	ف	عط	0	سألني
		ه	اح.ض.قب	0	الرجل
129	2	ف	عط	1	أخبرت
		تعجب(هو)	اح.ض.قب	1	سألني
130	2	ف	عط	1	أخبرته
		لما	مقا	1	أخبرته
131	3	ف	عط	1	السندباد البحري
		و	عط	0	الرجل
		جدى(هو)	اح.ض.قب	0	الحال
132	1	و	عط	0	الرجل
133	2	ف	عط	0	تخبرني
		قال(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
134	1	لها	اح.ض.قب	0	الجزيرة
135	2	و	عط	0	جماعة
		تحته	اح.ض.قب	0	
136	1	و	عط	0	ساس الملك
137	2	ها	اح.ض.قب	0	الخيل
		هذه	اح.إش	0	الجزيرة
		و	عط	0	زبطها

138	2	هذه	اح.إش	0	القاعدة
		ف	عط	0	
139	2	تلك	اح.إش	0	
		يطلع(هو)	اح.ض.قب	0	يجيء
140	2	معه	اح.ض.قب	0	حصان
141	7	و	عط	0	يطلع
		يصيح(هو)	اح.ض.قب	0	الحصان
		عليها	اح.ض.قب	0	الخيول
		يضربها	اح.ض.قب	0	الحصان
		يرأسه	اح.ض.قب	0	الحصان
		و	عط	0	الحصان
		رجليه	اح.ض.قب	0	الحصان
142	2	ف	عط	4	مختفي
		صوته	اح.ض.قب	0	الحصان
143	2	ف	عط	0	نستمع
		عليه	اح.ض.قب	0	الحصان
144	2	ف	عط	0	يضرب
		يخاف(هو)	اح.ض.قب	0	الحصان
145	2	و	عط	0	يخاف
		ينزل(هو)	اح.ض.قب	0	حصان
146	4	تحمل(هي)	اح.ض.ب	0	الفرس
		منه	اح.ض.قب	0	الحصان
		و	عط	0	الفرس
		تلد(هي)	اح.ض.قب	0	الفرس
147	3	تساوي (هي)	اح.ض.قب	0	مهرة
		و	عط	0	مهرة

148	2	لها	اح.ض.قب	0	مهرة
		و	عط	0	لا يوجد
		هذا	إح.إش	0	الحصان
149	3	و	عط		وقفت
		ف	اح.ض.قب		وقفت
		سكتت(هي)	اح.ض.قب		شهرزاد

الليلة(532)

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
1		وافرجك	عط	0	آخذك
2	5	واعلم	عط	0	السندباد البحري
		هذا	اح.إش	0	الملك السعيد
		لكن	مقا	0	أكون
		ورجوعك	عط		
3	6	ف	عط	1	السندباد البحري
		و	عط	0	دعوت
		شكرته	اح.ض.قب	1	الملك السعيد
		فضله	اح.ض.قب		الملك السعيد
		و	عط	0	فضله
		إحسانه	اح.ض.قب	2	الملك السعيد
4	13	بينما	مقا	2	المتحاوران
		هذا	اح.إش	0	السندباد البحري+الملك
		طلع(هو)	اح.ض.قب	0	الكلام

		صرخ(هو)	اح.ض.قب	0	الحصان
		وثب(هو)	اح.ض.قب	0	الحصان
		أراد (هو)	اح.ض.قب	0	الحصان
		أخذها	اح.ض.قب	0	الحصان
		يقدر(هو)	اح.ض.قب	0	الفرس
		و	عط	0	الحصان
		رفست(هي)	اح.ض.قب	0	الفرس
		و	عط	0	رفست
		صاحت(هي)	اح.ض.قب	0	الفرس
		عليه	اح.ض.قب	6	الحصان
5	11	بيده	اح.ض.قب	7	الرجل
		ودرقه	اح.ض.قب	0	الرجل
		و	عط	0	الرجل
		طلع(هو)	اح.ض.قب	0	الرجل
		تلك	اح.إش	0	قاعة
		و	عط	0	الرجل
		هو	اح.ض.قب	0	الرجل
		يصيح(هو)	اح.ض.قب	1	الرجل
		رفقته	اح.ض.قب	1	الرجل
		و	عط	0	يقول
6		يضرب (هو)	اح.ض.قب	ن	الرجل

7	5	منهم	احـ.ض.قب	0	رفقته
		و	عط		حفل
		راح(هو)	احـ.ض.قب	0	حصان
		سبيله	احـ.ض.قب	0	حصان
		نزل(هو)	احـ.ض.قب	0	حصان
		ذلك	احـ.اش	0	الماء
		هو	احـ.ض.قب	0	الرجل
		أصحابه	احـ.ض.قب	0	الرجل
		جاءوه	احـ.ض.قب	0	الرجل
		يقودها	احـ.ض.قب	0	فرس
		فنضــــروني عنده	عط/ احـ.ض. قب	0	جاءوه
		فسألوني	عط/ احـ.ض. قب	0	الرجل
		فأخبرتهم		0	نظروني
8	19	حكيته	احـ.ض.قب	0	يسألوني
		له	احـ.ض.قب		أصحابه
		و	عط/ احـ.ض. قب	0	السندباد البحري
		و	عط/ احـ.ض. قب	0	الأصحاب
		و	عط/ احـ.ض. قب	0	سألوني
		و	عط/ احـ.ض. قب	0	قربوا
		ف	عط/ احـ.ض. قب	0	مدوا
		معهم	احـ.ض.قب	0	أكلوا

		ثم	عط	2	غرسوا
		أنهم	اح.ض.قب	2	أصحاب
		و	عط	0	الأصحاب
9	04	و	عط	0	قاموا
		معهم	اح.ض.قب	2	ركبوا
		و	عط	0	الأصحاب
		و	عط	0	أخذونى
		و	عط	0	الأصحاب
		و	عط	0	وصلنا
		عليه	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
	8	و	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
		أعلموه	اح.ض.قب	0	طلبنى
		ف	عط	0	الملك
		ف	عط	0	أدخلونى
		عليه	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
10	11	و	عط	0	أوقفونى
		يديه	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
		ف	عط	0	أوقفونى
		عليه	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
		ف	عط	0	سلمت
		رد(هو)	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
		ورحب(هـو)	اح.ض.قب	0	الملك المهرجان
		و	عط	0	رد
		حيانى(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		و	عط	0	حيانى
		سألنى(هو)	اح.ض.قب	0	الملك

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
10		فأخبرته	عط/ اح.ض.قب	6	سألني / الملك المهرجان
	6	رأيته	اح.ض.قب		الملك المهرجان
		ذلك	اح.إش	0	الواقعة أو الحادثة
		تعجب(هو)	اح .ض.قب	07	الملك
		وقع (هو)	اح.ض.قب	0	ما
		وجرى(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	ذلك/ وقع
11		و	عط	0	تعجب
		قال(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		هذه	اح.إش	0	السندباد البحري
	10	لكن	مقا	0	الشدائد
		ثم	عط	8	الملك
		أنه	اح.ض.قب	0	الملك
		أحسن(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		وأكرمني(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	أكرمني/ الملك

12	9	وقرنى(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	
		إليه	اح.ض.قب	0	الملك
		وصار(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	قربني/ الملك
		يؤانسنى(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		وجعلني(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	يؤانسني/ الملك
		عنده	اح.ض.قب	0	الملك
13	3	عنده	اح.ض.قب	1	الملك
		له	اح.ض.قب	0	الملك
		مصالحه	اح.ض.قب	0	الملك
13	4	يحسن(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		وينفحني (هو)		0	يحسن/ الملك
		عنده	عط/ اح.ض.قب	0	الملك
14	8	يخبرنى(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		عنها	اح.ض.قب	0	بغداد
		معه	اح.ض.قب	0	أحد
		إليها	اح.ض.قب	0	بغداد
		يعرفها	اح.ض.قب	1	بغداد
		يعرف(هو)	اح.ض.قب	0	أحد
		يروح(هو)	اح.ض.قب	0	من
		إليها	اح.ض.قب	0	بغداد

		وقد تحيرت			أعود
		ذلك	اح.إش	0	عدم المعرفة
		وسئمت	عط	0	تحيرت
15		ولم أزل	عط	0	سئمت
	10	هذه	اح.إش	0	الحالة
		وقد سألونى	عط	0	رحبوا
		ودخلت	عط	0	جئت
		فوجدت	عط	0	دخلت
		عنده	اح.ض.قب	0	الملك
		عليهم	اح.ض.قب	0	جماعــة مــن الهنود

الليلة(533)

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		هم	اح.ض.قب	2	الهنود
		هم	اح.ض.قب	2	الهنود
		أنهم	اح.ض.قب	2	الهنود
		فمنهم	اح.ض.قب	0	الأجناس
		و	عط	0	الشاكرية
		هم	اح.ض.قب	0	الشاكرية
		يقهرونه	اح.ض.قب	0	أحد
1	20	ومنهم	اح.ض.قب	2	الأجناس
		تسمى(هى)	اح.ض.قب	0	جماعة
		و	عط	0	جماعة
		هم	اح.ض.قب	0	جماعة
		و	عط	0	البراهمة
		هم	اح.ض.قب	0	حظ
		و	عط	0	طرب
		و	عط	0	
		و	عط	0	
		و	عط	0	
		و	عط	3	ذكروا
		يعترف(هو)	اح.ض.قب	0	صنف
		ف	عط		يفترق
2		ذلك	اح.إش		الصنف
		و	عط		تعجب
	8	لها	اح.ض.قب		الجزيرة
		فيها	اح.ض.قب		الجزيرة
		و	عط	0	سمع

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
		أنهم	احـ.ض.قب	3	صنف الهنود
3	6	وجهه	احـ.ض.قب	0	سمكا
		مثل	مقا	0	وجهه
		و	عط	0	رأيت
		تلك	احـ.إش	0	السفرة
		حكيته	احـ.ض.قب	0	العجائب
		شرحه	احـ.ض.قب	0	العجائب
4	4	و	عط	0	السندباد
		فيها	احـ.ض.قب	0	الجزائر
		أقبلت(هي)	احـ.ض.قب	0	سفينة
		فيها	احـ.ض.قب	0	سفينة
5	5	ف	عط		أقبلت
		وصلت(هي)	احـ.ض.قب		السفينة
		و	عط		وصلت
		فرضتها	احـ.ض.قب		السفينة
		قلوعها	احـ.ض.قب		السفينة
5	9	أرسلها	احـ.ض.قب	3	السفينة
		و	عط	1	أرساها
		مد(هو)	احـ.ض.قب	1	الرئيس
		و	عط	2	مد
		أطلع(هو)	احـ.ض.قب	0	الرئيس
		تلك	احـ.إش	10	السفينة
		و	عط	0	اطلع
		تطليعه	احـ.ض.قب	1	الرئيس
		عليهم	احـ.ض.قب	0	البحرية

6	5	فقال(هو)	عـط/اح. ض.قب	1	صاحب المركب
		و	عط	0	معنى
		لكن	مقا	0	بضائع
		صاحبها	اح.ض.قب	0	بضائع
		غرق(هو)	اح.ض.قب	0	صاحبها
7	12	و	عط	2	غرق
		بضائعه	اح.ض.قب	0	صاحبها
		فغرضنا	عط	0	صارت
		نبيعها	اح.ض.قب	0	البضائع
		و	عط	0	فرضنا
		ثمنها	اح.ض.قب	3	البضائع
		نوصله	اح.ض.قب	0	ثمنها
		أهله	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
		ذلك	اح.إش	0	السندباد البحري
		اسمه	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
		و	عط	0	غرق
		غرق(هو)	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
		ف	عط	0	غرق
8	6	لما	مقا	1	السندباد
		كلامه	اح.ض.قب	0	السندباد
		فيه	اح.ض.قب	0	الرئيس
		فعرفته	اح.ض.قب	0	الرئيس
		ذكرتها	اح.ض.قب	0	البضائع

		و	عط	0	نزلت
		لما	مقا	0	نزلت
9		عليها	اح.ض.قب	0	السمكة
		و	عط	0	أنا
		لكن	مقا	0	أنا
	14	سلمني(هو)	اح.ض.قب	0	الله
		و	عط	0	الله
		نجاني(هو)	اح.ض.قب	0	سلمني
		فيها	اح.ض.قب	0	القصعة
		فركبتها	اح.ض.قب	0	القصعة
		هذه	اح.إش	0	الجزيرة
		ف	عط	0	الجزيرة
		فيها	اح.ض.قب	0	الجزيرة
		و	عط	0	طلعت
		ف	عط	0	اجتمعت
10		معهم	اح.ض.قب	0	السياس
	7	هذه	اح.إش	0	المدينة
		و	عط	0	حملوني
		ف	عط	0	ادخلوني
		أخبرته	اح.ض.قب	0	الملك
		ف	عط	0	أخبرته
		أنعم(هو)	اح.ض.قب	0	الملك
		وجعلني(هو)	اح.ض.قب	2	أنعم/ الملك
11		هذه	اح.إش	0	المدينة
	11	ف	عط	0	جعلني
		بخدمته	اح.ض.قب	3	الملك
		عنده	اح.ض.قب	4	الملك

		ه	اح.ض.قب	0	الملك
		و	عط	0	الملك
		هذه	اح.إش	0	البضائع
		و	عط	0	بضائعي

الليلة(534)

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوعه	المسافة	العنصر المفترض
1		قال	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
2		لا حول ولا قوة	عط	0	لا حول
2	3	ذلك	اح.إش	1	الكلام
2		و	عط	1	السندباد
3		صاحبها	اح.ض.قب	2	السندباد
3		غرق(هو)	اح.ض.قب	2	السندباد
3		فتريد	عط	0	أقول
3	10	تأخذها	اح.ض.قب	0	بضائع
3		و	عط		
3		هذا	اح.إش	2	الكلام
3		فإننا	عط	2	الرئيس
3		رأيناه	اح.ض.قب	2	السندباد
3	02	معه	اح.ض.قب	3	السندباد
3		منهم	اح.ض.قب	0	جماعة
4		وافهم	عط	0	أسمع
4		ثم	عط	0	إن الكذب
4	7	كان(هو)	اح.ض.قب		ما
4		معه	اح.ض.قب		الرئيس

4		تلك	اح.إش	0	الجزيرة
4		غرقنا فيها	اح.ض.قب	0	الجزيرة
4		وبينه	اح.ض.قب		الرئيس
5	02	ذلك	اح.إش		بعض
5		غرقنا فيها	اح.ض.قب	0	الجزيرة
5	01	والتجار	عط	0	الرئيس
		فعرفوني	عط	0	تحقق
	5	وهنأوني	عط	0	عرفوني
		وقالوا	عط	0	هنأوني
		لكن		0	نحوت
6		ثم	عط	1	جماعة
		أنهم	اح.ض.قب	1	جماعة
		عليها	اح.ض.قب	0	البضائع
	8	منها	اح.ض.قب	0	البضائع
		فضحتها	اح.ض.قب	2	البضائع
		منها	اح.ض.قب	0	البضائع
		وحملته	اح.ض.قب	1	شيئا نفيسا
7	03	وطلعت به	عط/ اح.ض.قب	0	حملته/ شيئا نفيسا
		وأعلمت	عط	0	طلعت
		هذا		0	المركب
		هو	اح.ض.قب	0	المركب
	8	كنت فيه	اح.ض.قب	0	المركب
		وأخبرته	عط/ اح.ض.قب	1	أعلمت/ الملك
		والكمال	عط	0	التمام
		هذه	ه	0	الهذي
		منها	ه	0	بضائعي

8		من ذلك	اح.إش	0	الهدية
	2	ظهر له	اح.ض.قب	0	الملك
		ما قلته	اح.ض.قب	0	جميع
8		وقد أحبنى	عط	1	الملك
	6	وأكرمني	عط	2	أحبني/ الملك
		وقد	عط	1	ظهر
		وهب(هو)	اح.ض.قب	3	الملك
9		ثم بعت	عط	0	وهب
		وكسبت	عط	0	بعت
		فيها شيئا كثيرا	اح.ض.قب	0	البضائع
	6	وأسبابا	عط	0	بضاعة
		ومتاعا	عط	0	أسبابا
		تلك	اح.إش		المدينة
10		لما	مقا	مقا	اشتريت
		ما كان (هو)	اح.ض.قب	0	جميع
11		وشكرته	عط/ اح.ض.قب	7	الملك
		على فضله	اح.ض.قب	7	الملك
	12	وإحسانه	عط/ اح.ض.قب	7	الملك/ فضله
		ثم أني	عط/ اح.ض.قب	8	السندباد
		استأذنته	عط	8	الملك
		فودعنى(هو)	اح.ض.قب	9	الملك
		وقد أعطانى	اح.ض.قب	9	ودعنى
		من متاع تلك	اح.إش		الجزيرة

11	6	وقد	وعط	10	أعطانى
		ودعته	اح.ض.قب	10	الملك
		ونزلت	عط	0	ودعته
		وسافرنا	عط	0	نزلت
		وخدمنا	عط	0	سافرنا
		وساعدتنا	عط	0	خدمنا
12	8	ولم نزل	عط	0	ساعدتنا
		ونهارا	عط	0	ليلا
		وطلعنا	عط	0	وصلنا
		فيها	اح.ض.قب	0	البصرة
		فأقمنا	عط	0	طلعنا
		فيها	اح.ض.قب	0	البصرة
		وقد فرحت	عط	0	أقمنا
		وعودتى	عط	0	سلامتى
13		وبعد	عط	0	عودتي
		ذلك	اح.إش	0	الوصول
	10	ومعى	عط	0	بعد
		والمتاع	عط	0	الحمول
		والأسباب	عط	0	المتاع
		له قيمة	اح.ض.قب	0	شىء
		ثم جئت	عط	1	توجهت
		ودخلت	عط	0	جئت
		وقد جاء	عط	0	جئت
		وأصحابى	عط	0	أهلى
		ثم اشتريت	عط	0	جاء
		وحشما	عط	0	خدما

		ومماليك	عط	0	حشما
13	8	وسرارى	عط	0	مماليك
		وعبيدا	عط	0	سراري
		حتى صار	للغاية	0	اشتريت
		وقد اشتريت	عط	0	صار
		وأماكن	عط	0	دورا
14		ثم عاشرت	عط	0	اشتريت
		ورافقت	عط	0	عاشرت
	4	وصرت	عط	0	رافقت
		أكثر	مقا	0	مما كنت
15		وقد نسيت	عط	0	وصرت
		والغربة	عط	0	التعب
		والمشقة	عط	0	الغربة
	6	وأهوال السفر	عط	0	المشقة
		واشتغلت	عط	0	نسيت
	6	والمسيرات	عط	0	الملذات
		والمآكل	عط	0	المسرات
	3	والمشارب	عط	0	المآكل
		ولم أزل	عط	0	اشتغلت
16		هذه	اح.إش	0	الحالة
	02	هذا	اح.إش	0	ما
		وفي	عط	0	من
17		ثم أن السندباد	عط	0	ما كان
		عنده	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
		وأمر له	عط/ اح.ض. قب	0	عشى/ السندباد

		وقال له	عط/ اح.ض. قب	0	أمر/ السندباد البري
		هذا	اح.إش	0	النهار
18		فشكره	عط/ اح.ض. قب	0	آستنا
		وأخذ	عط	0	فشكره
		منه	اح.ض.قب	1	السندباد البحري
		وهبه له	اح.ض.قب	1	ما/ السندباد البري
	15	وانصرف	عط	0	أخذ
		سبيله	اح.ض.قب	3	السندباد البري
		وهو	اح.ض.قب	4	السندباد البري
		يقع(هو)	اح.ض.قب	0	ما
		يجرى(هو)	اح.ض.قب	0	ما
		يتعجب(هو)	اح.ض.قب	6	السندباد البرى
		ونام(هو)	اح.ض.قب	6	
		تلك	اح.إش	0	
		منزله	اح.ض.قب	6	الليلة
19		و	عط	6	السندباد البري
	2	لما	مقا	0	نام

		جاء(هو)	اح.ض.قب	0	السندباد البري
		ودخل(هو)	اح.ض.قب	7	جاء/ السند باد البري
		عنده	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
20		فرحب(هو)	عط/ اح.ض.قب	0	دخل/ السند باد البحري
		به	اح.ض.قب	7	السندباد البري
	18	وأكرمه	عط/ اح.ض.قب	0	رحب/ السـ ندباد البري
		وأجلسه	عط/ اح.ض.قب	0	أكرمه/ السـ ندباد البري
		عنده	اح.ض.قب	0	السندباد البحري
		أصحابه	اح.ض.قب	4	السندباد البحري
		قدم (هو)	اح.ض.قب	5	السندباد البحري
		والشراب	عط	0	الطعام
		وقد صفا	عط	0	قدم
		لهم	اح.ض.قب	0	أصحابه
		لهم	اح.ض.قب	0	أصحابه

تدل الشبكة السابقة المخصصة لرصد الوسائل المعتمدة في نص "السندباد البحري" على أنه شديد الاتساق مما يجعلنا نستنتج النقاط الآتية:

أن الحكاية الأولى (530) تضمنت الربط بين عناصر الجملة أو بين الجمل والذي تم بالواو بثلاث وستين حالة (63 .ح) وضمير الغائب تسع وأربعين حالة (49 .ح) والإشارة بأربع حالات (4 .ح).

في حين أن الحكاية الثانية (531) تم الربط فيها بين الجمل بالواو بثلاث وستين حالة(63.ح) وضمير الغائب بسبع وثمانين حالة (87.ح) والإشارة بست عشرة مرة (16.م).

أما الحكاية الثالثة كان الربط فيها بالواو بتسع وثلاثين حالة (39.ح) وبضمير الغائب أربع وسبعين حالة (74.ح) والإشارة بثمان حالات (8.ح) بينما الحكاية الرابعة (503) فعدد الروابط بالواو بلغ تسعة وعشرين حالة (29 .ح) وضمير الغائب كان خمس وخمسين حالة (55.ح) وعدد الروابط بالإشارة بلغ ثمان مرات (8.م).

وبالنسبة للحكاية الخامسة (534) كعدد الروابط بالواو بلغ سبعين حالة (70.ح) وبضمير الغائب كانت تبلغ ستا وستين حالة (66.ح) والإشارة أربع عشرة حالة (14.ح).

نوع الرابط / رقم الحكاية	الواو	ضمير الغائب	الإشارة
530	63 حالة	47 حالة	5 حالات
531	63 حالة	87 حالة	16 حالة
532	39 حالة	74 حالة	08 حالات
533	29 حالة	55 حالة	08 حالات
534	70 حالة	66 حالة	14 حالة

ونستطيع أن نقول أن دراسة "هاليداي"و"رقية حسن" تهدف إلى ما يلي:

إدراك التمييز بين النص ولا نص، وقد وجد أن الاتساق أو عدمه هو الحد الفاصل بين الاثنين.

تحديد عدد الجمل الفاصلة لمعرفة الطريقة التي تبني بها العلاقات الاتساقية "ينبغي أن يشدد على أن عدد الجمل الفاصلة في جميع الحالات، هو الذي ينبغي أن يعدد وليس(...) عدد مرات ورود عنصر اتساقي وسيطي، وذلك لأن اهتمامنا يكمن في الطريقة التي تبني بها العلاقات الاتساقية نصا ما"[90]

وفي ضوء هذا التحليل اللساني يمكننا أن نقول أن هذه الحكايات السندبادية هي نصوص كاملة نظرا لهذا التوفر الهائل من العناصر الاتساقية التي رصدنا بعضها والتي ساهمت في تحققها أدوات الربط المتمثلة في حروف العطف وضمائر الغائب وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وبعد عرض هذه الجداول الوصفية يمكننا أن نتساءل: فأي فائدة نجنيها من هذا الإنجاز الشكلي؟ فإن ذلك يعتبر وسيلة نحو غاية لمعرفة المتلقي أنواع الاتساق وهل يستطيع أن يفضل نوعا على نوع آخر؟ وهل هذا التنوع له علاقة بعامل أو بعوامل أخرى؟

أو بالأحرى ما هي العلاقة بين الاتساق وفقرات النص؟. وعلى هذا الأساس يؤكد الباحثان ذلك: "إننا نقدم إطار لتحليل وترميز « natation » نص ما ينبغي أن يشدد مع ذلك على واقع كوننا ننظر إلى تحليل نص ما- من زاوية هذا الإطار- كوسيلة نحو غاية وليس كغاية في ذاته، من المحتمل أن يعنى ذلك شيئا مختلفا أيضا في سياق الدراسات الأسلوبية (...)..هناك عدة أسئلة أساسية يمكن أن تقارب بإتخاذ الدراسة المنظمة واتساق نقطة الإنطلاق"[91].

إن الاتساق بالواو أو بغيره في النص الحكائي بصفة عامة، والنص السندبادي بصفة خاصة، يشكل ظاهرة الاختزال، وهذا ما يشير إليه "جوفري ليتش" و"ميخائيل شورت":

---

(90) - محمد خطابي. م.س، ص226.

(91) - م.ن ص225.

إن الاتساق للتضامن بشكل مستمر، مبدأ الاختزال الذي بواسطته تسمح لنا اللغة بتكثيف رسائلنا متقين بذلك التعبير المكرر عن الأفكار المعادة[92].

وهذا ما يجعلنا نستنتج أن الواو في النص تقوم بمهمتين أساسيتين هما:

أ- ربط الأجزاء بعضها ببعض.

ب- تكثيف الخطاب بواسطة عملية الاختزال تجنبا لتهلهل الخطاب،وإلا لكان لدينا خطاب مليء بالحشو.

ولتوضيح ذلك نضرب مثالا على ذلك بالقطعة التالية الخاصة بالرحلة الأولى:

"..أنه كان لي أب تاجر، وكان كمن أكابر الناس والتجار ... وكان عنده مال كثير ... ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير، وخلف لي مالا وعقارا ... وضياعا...[93].

إذا نظرنا إلى المقطوعة، نجد أنها تحتوي على فراغات تشكل بدورها استفهامات عديدة منها مثلا: فما نوع التجارة التي كان يمارسها والد سندباد؟و هل كان يمارسها في السوق أم الدكان أم عبر التنقل من مكان لآخر ؟وما هي مداخيل هذه التجارة؟ ومع من كان يمارسها في السوق وبأي وسيلة كان يؤديها؟ وما هي السلعة كانت تستخدم في هذه التجارة؟

وإذا انتقلنا إلى المال فكم يبلغ؟ و هل هو مال نقدي؟ أم عقاري؟ وكم كان يصرف منه؟ وان كان عقارا ماذا بنى به؟. .

أما بالنسبة الولد الصغير فكم يبلغ عمره؟ و هل هو الوحيد أم هناك أولاد كبار؟ وان كان وحيدا فمن كان يرعاه بعد وفاة الوالد؟..

والعقار والصيغة كم كانت تبلغ مساحتهما؟ وهل سيخصص لبناء المنازل أو الدكاكين؟ أو سيخصص للفلاحة؟ وما عدد البنايات فيه إن وجدت؟ وهل مسكونة

(92) - م.ن، ص246.

(93)- الف ليلة وليلة م.س ص41.

أو مؤجرة؟ وأين توجد بالمدينة أو بالريف؟ وإن كانت مسكونة فكم عدد سكانها؟ وهل هذه السكنات عالية

أو قصيرة؟ واسعة أم ضيقة؟ ...

إنها أسئلة كثيرة تطرح، ولو أجيب عليها كلها لأصبحت المقطوعة السابقة ممططة، ولأدى بنا ذلك إلى توليد نص آخر، ولو ملأنا كل الفراغات التي يخبئها العطف في حكايات السندباد البحري لكانت فنا آخر غير هذا الفن الموسومة به.

ب- المستوى المعجمي

وبناءا على ما تقدم نتساءل كيف اتسق نص "السندباد البحري" معجميا؟ أي ما هي العلاقة المعجمية التي كونت اتساقا؟ للإجابة عن هذا السؤال رسمنا شبكة مفصلة تمكننا من تكوين نظرة شاملة عن معجم النص، وعن علاقته بصفة خاصة.

والرموز التي تضمنها الجدول هي كالتالي:

ترا: ترادف

تض: تضامن

تك: تكرار

مط: مطابقة

ع: عام

خ: خاص

الليلة 530

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
	1	تخشع	ترادف	0	منكس
2	2	جلس	تك	0	الجلوس
		يرحب به	ترادف	0	يؤانسه
3	1	قال	تك	2- 05	قالت – قال
4		أسمى	تك	2	اسمك
		جمال	تك	0	حمل
	4	اسمى	تك	0	اسمك
		جمال	تك	0	جمال
5	1	قال	تك	1	تقوله
6	1	قلة	تك	0	قلة
7	2	سمعتها	تك	0	اسمعنى
		الباب	تك	0	الباب
8	1	جرى	ترا	0	صار
9		صار	تك		اصير
	3	السعادة	تك	1	السعادة
		تعب	ترا	0	مشقة
10		سفرات	تك	0	سفرة
	2	مفر	ترا	0	مهروب
11	1	التجار	تك	0	التاجر
12	1	كان	تك	0	فلان
		مال	تك	01	ملا
13		أكل	تك	0	أكلا
	2	شراب	تك	0	شربت
14		الممات	مفا	0	

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
15	1	ميت	مط	0	حي
16	1	بعت	تك	0	بعته
17	1	البحر	تك	3-0	البحر- البحر
18	1	مورنا	تك	02	مرونا
19	1	نشتري	مطا	0	نبيع
20	1	البحر	تظام	0	البصرة
21	3	روضة المراسى السقالة	تضا تضا تضا	0 0 0	الجنة المركب المركب
22	2 3	السندباد أكل صاحب المركب الطلوع البحر	تضا مطا تضا تك تك	0 0 0 0 2	المتفرجين شرب الركاب واطلعوا البحر
23	1	النجاة	مطا	1	تغرقون

الليلة 531

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
1	3	دسوتهم – كوانينهم	تضام	0	حوائجهم
		جلس	مطابقة	0	لحق
		يرحب به	تق	0	المركب
3	1	شمالا	مطا	0	يمينا
6	4	فرع	تضا	0	أشجار
		شجرة	تك	0	أشجار
		الهلاك	تك	2	الهلاك
		الجزيرة	تك	2	الجزيرة
9	3	تارة	تك	0	تارة
		أحبو	ترا	0	أزحف
		الفواكه	تك	0	فواكه
10	2	ردت	ترا	0	انتعشت
		أتفرج	مطا	0	أتفكر
11	1	تمشيت	تك	2	أمشي – تمشيت
12	1	الجزيرة	تك	1	الجزيرة
13	1	صاح	تك	1	صاح
14	1	فقلت	تك	0	قال

15	2	صدر	تضا	0	القاعة
15		القاعة	تك	0	القاعة
16	6	شبعت	مطا	0	جائعا
16		المنتهى	مطا	0	المبتدأ
16		قصتي	تراد	0	حكايتي
16		تخبرني	تك	0	أخبرتك
16		تحت	تك	2	تحت
16		تحمل	مطا		تلد
16	1	الأرض	تك	0	الأرض
17	1	حصان	خ	0	خيول
17	1	خيول	تك	0	الخيل
17	1	تحمل	مطا	0	تلد

الليلة 532

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
1	1	الملك- المهرجان	تك	14	الملك المهرجان
2	1	تموت	مطا	1	حياتك
4	2	الحصان	تك	4	الحصان
4		الفرس	تك	5	الفرس
7	1	البحر	تك	7	البحر
5	3	أخذ	تضا	1	أخذها
5		درقة	تك	2	الدرقة
5		سيف	تك	2	السيف
8	2	أخبرتهم	ترا	0	حكيته
8		أكلوا	تك	1	أكلت
9	1	ركبوا	تك	1	ركبوني
10	2	سلمت	مطا	0	حياتى
10		المبتدأ	مطا	0	المنتهى
11	2	وقع لى	ترا	0	جرى
11		السلامة	تك	1	السلامة
12	4	البر	مطا	0	البحر
12		صار	تك	1	صرت
12		أحسن	ترا	0	أكرمنى
12		يحسن	تك	2	أحسن
14	5	التجار المسافرين	تضا	0	البحريين
14		أسأل	مطا	0	يخبرنى
14		أروح	مطا	0	أعود
14		لا يعرفها	تك	0	لا يعرف
14		أروح	تك	1	يروح
15		سلمت عليهم	مطا	0	فردوا على السلام

الليلة 533

رقم الجملة	عدد الروابط	العنصر الاتساقي	نوع الرابط	المسافة	العنصر المفترض
1	1	لا يقهرون	ترا	0	لا يظلمون
2		رأيت	تك	0	رأيت
3	3	الغرائب/ جزيرة/ ج زائر	مطا/ خ/ تك	0	العجائب/ الجزائر
4	2	تجار / سفينة	قضا/ تك	0	سفينة
5	1	البر	تك		البر
6	3	المركب مركب/ فقال	تضا تك	0 0	سفينة المركب/ فقلت
7	1	البحر	تك	0	البحر
8	3	نبيعها مدينة بغداد البضائع	ترا ترا تك	0 0 0	نأخذ بثمنها دار السلام البضائع
11	3	غرق/ طلع/ السند باد	تك/ تك/ خ	0	غرق/ طلع/ التجار
12	1	نجاني	مطا	0	سلمني
13		الملك المهرجان المدينة	مطا تك	0 1	البحر صرت
2	1 1 2	سمعتني غرق فقلت فقلت	تك تك تك/ ترا	0 0 0 1	سمعتني غرق قال قال / حكيت
3	1	رئيس	تك	1	رئيس

4	1	الكذب	مطا	0	الصدق
5	1	خرجت	مطا	0	وصلنا
6	1	الرئيس	تك	0	الرئيس
7	1	الملك	تك	0	الملك
8	2	المركب	تك	0	المركب
8		الكمال	مطا	0	التمام
9	2	العجب	تك	0	التعجب
9		اكراما	تك	0	أكرمني
10	1	اشتريت	مطا	0	بعت
11	2	المركب	تك	0	المركب
11		أعطاني	ترا	1	وهب
13	1	ليلا	مطا	0	نهارا
14	3	المتاع	ترا	0	الحمول
14		جاء/ اشتريت	تك / تك	0/0	جئت/ اشتريت
21	1	جاء	مطا	0	انصرف

بعد عرض الجدول يمكننا استخلاص النتائج الآتية:

أن علاقة التكرير هي الغلبة حيث تمثل ثلاثا وسبعين حالة (73.ح).

أن علاقة التضام قليلة نسبيا فإنها تمثل إحدى عشرة حالة (11.ح) وضئيلة إذا قورنت بالتكرير.

إن عدد الروابط المعجمية داخل أو بين الجمل أو بين المقاطع يتراوح ما بين رابط واحد كحد أدنى وستة روابط كحد أقصى.

إن هذه الشبكة التي رسمها الباحثان لوصف اتساق النص معجميا لا تنحصر في رصد العلاقات المتضمنة للتكرير والتضام فحسب، وإنما في تبديل المسافة الفاصلة بين العناصر المكررة

أو المتضامنة في النص "هذه الوسائل (...) تجعل ربط العناصر مهما كان حجمها ممكنا سواءاً كانت عناصر أدنى من قول أم أكبر منه، كما تجعل ضبط العناصر مهما كانت متباعدة، ممكنا، سواءً كانت مترابطة بنيويا أم لا [(94)]

ويتضح في اعتقادنا أنه يوجد وراء هذا البحث رؤيتهما إلى النص رؤية خطية متقاعدة من بدايته إلى نهايته، فخانة المسافة تظهر لنا أن علاقة التكرير تجعل الكلمات في النص منسجمة.

فإذا نظرنا إلى هذه الطريقة التي وصفنا بها شبكة العلاقات بين العناصر المعجمية وكيفية اتساقها سنجدها لا تخلو من بعض السلبيات. منها أن الوسيلة التي تم التركيز عليها في التصنيف هي المعنى المعجمي للكلمة، الذي يتسم بالحرفية والثبوت ولا يتماشى ومحيطه المنتمي إليه وعليه فإن هذه الطريقة الإحصائية خادعة، إذ نعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد التواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه. [(95)]

ويؤكد ذلك الناقد "جان موكاروفسكي "J.. Mukarouvsky" في قوله إن قائمة كاملة للمادة المعجمية المستعملة في عمل أدبي مالها أهمية كبرى لدى اللساني أكثر مما هي كذلك بالنسبة لنظرية الشعر. [(96)]

وليتبين "العذب" الذي ذكرناه سابقا سنعطي بعض الأمثلة لنأخذ كلمة "العين" الواردة في الحكاية الثانية من الرحلة الأولى:

حتى خفي عن عيني.

---

(94) محمد خطابي-م.س، ص 248.

(95) محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري، ص 59.

(96) محمد خطابي-م. س، ص 249.

وكان في الجزيرة فواكه كثيرة وعيون من الماء العذب.

فإذا تمعنا في الكلمتين نجد أن دلالة العين الأولى تختلف عن دلالة العين الثانية، فالأولى هي عين الإنسان الحقيقية التي يبصر بها، بينما الثانية هي مصادر أو ينابيع المياه التي تتدفق في الأرض وكذلك إذا نظرنا إلى كلمة "طلع" في الحكاية الثالثة والرابعة في الجمل التالية:

طلعت به إلى الملك على سبيل الهدية.

إلى أن وصلت إلى هذه الجزيرة فطلعت فيها.

وإذا بالحصان قد طلع من البحر.

فهل صحيح أن هذه الكلمة مكررة؟ في الحقيقة أن "طلع" في المثال الأول تدل على الأخذ والإيصال، في حين أن الثانية توحي بالوصول إلى الجزيرة، بينما الثالثة تدل على الخروج.

وما يمكننا أن نستنتجه أن المعجم ليس قائمة ميكانيكية لأنه يخضع لمبدأين فالمبدع "حين يذكر كلمة محورية فإنه سيجد نفسه ملزما أو مخيرا بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى إلى نفس الحقل، سواء عن طريق الترابط أي كلمة تدعو كلمة بكيفية تكاد تكون ضرورية، أو تداعي ذلك حينما ينساق الوعي لعقد الصلة بين الشعر أو كلمات لا رابط بينها ظاهرية على أن العلاقة بين الترابط والتداعي جدلية، إذ لا يخلو عمل إنساني منهما، وكل ما هنالك أن أحدهما يهيمن على الآخر بحسب مقصدية المتكلم وهيئة الخطاب ونوعية المخاطب." [97]

فإذا تمعنا الكلمات المحورية في الحكاية الأولى نجدها كالتالي:

البحر: المركب–المراسي– السقالة –التجار.

السمكة: الجزيرة – الرمل– الأشجار– الحركة –الغرق.

القصعة: ركوبها –الرفس في الماء – الأمواج– تلعب.

---

[97] محمد مفتاح– دينامية النص– الدار البيضاء –ص 113 ط(2) حزيران 1990.

وفي الحكاية الثانية نجد الكلمات المحورية وما يرتبط بها فيما يلي:

الجزيرة العالية: الأشجار المطلة- التعلق بفرع الشجرة-الفواكه-عيون الماء العذب- العكاز- الشبح-الفرس.

الرجل العفريت: الصياح- المتابعة- حواره مع السندباد - السرداب- القاعة الكبيرة-الجلوس- الطعام -سياس الملك-الخيل.

الحصان: الرباط-الصياح-يضربها برأسه وبرجله-الصرخة على الحصان-الخوف-ينزل في البحر.

أما الحكاية الثالثة فكلماتها المحورية هي:

الحصان: الطلوع - البحر-الصراخ - الوثوب على الفرس- الرفس والصياح.

الرجل العفريت: السيف- باب القاعة-الصياح- الدرقة- الرماح-الحصان-الأصحاب-الفرس-السؤال-الأخبار-الأسماط- الأكل-الخيول.

الملك المهرجان: السلام-الترحيب-التحية-الحوار-التعجب-الإحسان-الإكرام-المؤانسة.

والحكاية الرابعة كلماتها المحورية هي:

مملكة المهرجان: جزيرة كابل - ضرب الطبول والدفوف ليلا-أصحاب الجد والرأي-سمكا وجهه مثل وجه البوم.

رئيس المركب: البحر-السفينة-التجار-الميناء-القلوع-الإرساء-السقالة-البضائع-التجار.

السندباد البحري: النزول من المركب-التجار- السمكة- الغرق- السلامة والنجاة- القصعة الكبيرة- ركبتها- الريح- الموج- الجزيرة- اجتماعه بسياس الملك-حملوني إلى المدينة- الملك- القصة.

بينما الحكاية الخامسة تتمحور مفرداتها الأساسية كالآتي:

<u>القصة</u>: الفهم- الصدق- الكذب- التحقق- عرفوني- هنأوني- السلامة.

البضائع: الاسم المكتوب عليها-الشيء النفيس-الهدية- حمولي- كسبت- اشترت- بضاعة- أسبابا- متاعا.

السفر: السجن-الشكر-الاستئذان-ودعني-أعطاني-الوصول-السلامة-البصرة- الفرح- العودة- الإقامة- قيمة- حارتي- بيتي- التعب- الغربة- المشقة- الملذات- المسرات.

نستجلي من خلال كل ما سبق أن الدراسة اللسانية الوصفية بمستواها النحوي استطاعت أن تتحاور مع النص ليس من خلال النظر إلى بناه الجزئية بل إنها تهتم بدراسة بناه الكلية على أساس أنها ذات علاقات مترابطة فيما بينها، تحددها الأدوات النصية التي تعطي للنص سمته الأساسية.

بينما في دراستها لمستواه المعجمي، فإنها تكتفي بتوضيح شبكة العلاقات بين العناصر المعجمية مرتكزة في ذلك على الجانب التصنيفي للكلمة ضمن إطارها القاموسي الذي يكون فيه معنى الكلمات ثابتا، دون الإعتماد على دلالتها المختلفة ضمن سياج محيطها الذي تنتمي إليه، وبالتالي فهذه الطريقة الإحصائية كثيرا ما تعزل الكلمات عن واقعها الحقيقي الموجودة فيه. ولكي تؤدي الكلمات دورها في النص ينبغي أن لا ينظر إليها كمفردات مستقلة عن بعضها بل ينظر إليها بشكل متكامل ليتم بذلك إدراك وظائفها المختلفة كما سيتضح لنا من خلال المبحث التالي.

الفصل الرابع

المستوى الوظيفي لتلقي الحكاية

المستوى السطحى
1- الحوافــز
2-التحفيز
3- الوظـائف
توزيع الوظائف
تتالى الوظائف في الحكى
البنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة ودلالتها
الوظائف عند رولان بارت
أنواع الوحدات الوظيفية عند رولان بارت
كيفية تركيب الوظائف
4- العوامـل
المكيفات
المستـوى العميق
أ- المقومـــات
ب- المقومات السياقية
ج- المربع الدلالى
مقاربة البنية العميقة لرحلة السندباد الأولى
منطق الحكـى
مقاربة وظيفية للرحلة (المستوى السطحى)

الفصل الرابع .

المستوى الوظيفي لتلقي الحكاية

المستوى السطحي

إن تلقي الأعمال الحكائية بدأ بصورة واضحة مع الشكلانيين وتطور بفعل الجهود التي قام بها البنائيون، وكذا المهتمون بعلم الدلالة في وقتنا الحاضر.

والأعمال التي أنجزت في هذا المجال تدل على أن الحكي ما زال بكرا، وهذا ما جعل البحث يرتكز فيه أساسا على الأشكال الأولية للحكي مثل الخرافات والحكايات الشعبية.وما يمكننا قوله أن تلقي الحكاية الخرافية فتحت فضاء واسعا وجديدا للدراسات النقدية الخاصة بالأعمال الروائية، والتي تعتمد على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، وإيضاح العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها. لذا سنبين الجهود المبذولة على المستوى السطحي، مستعملين بذلك إنجازات الاتجاه الشكلاني، والدراسات البنائية، وما أنجزه علم الدلالة البنائي وخاصة على يد "غريماس" "GREIMAS"

1- الحوافز "Les Motifs"

أول من تطرق إلى هذا المصطلح هو "توما تشفسكي" "Tomachevski" الذي أوضح من خلال دراسته:"أن هناك أغراضا ذات مبنى و أغراضا لا مبنى لها ، فالأولى تعتمد على مبدأ السببية وعلى النظام الزمني، و الثانية لاترتكز على ذلك ، و كل من القصة و الرواية و الملحمة تنتمي إلىالصنف الأول"[1].

فهذه الأجناس الثلاثة تعتبر غرضا "Théme" و كل غرض يتكون من وحدات غرضية كبرى وهذه الأخيرة تتكون بدورها من وحدات غرضية صغرى لا تقبل

[1] - انظر نظرية المنهج الشكلي–نصوص الشكلانيين الروس–ترجمة إبراهيم الخطيب–الشركة المغربية للناشرين المغاربة.ط 1 1983 من ص179 إلى 181.

التجزئة ، و هي الجمل التي يتألف منها الحكي ، و يطلق "توما شفسكي" على هذه الوحدات الصغيرة بالحوافز و على هذا الأساس فإن :"كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها" [(2)].

لمعرفة الفرق بين الحوافز المشتركة و الحوافز الحرة "Motifs associes et Motifs libres" فإنه لا بد من التمييز كما يرى ذلك "توماشفسكي" بين ما يسميه المتن الحكائي "Fable" و المبنى الحكائي "Sujet".

فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث التي لها علاقة فيما بينها ، و التي تنتج عنها مادة أولية للحكاية، أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته [(3)].

و بعبارة أخرى نقول أن المتن الحكائي هو القصة كما يفترض أنها جاءت في الواقع و المبنى الحكائي هو القصة نفسها التي تعرض علينا بمستواها الفني ، فالقاص أو الروائي لا يتقيد بالترتيب الزمني و الحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع) فهو يتصرف في المشاهد و يتلاعب بها ليعطي صبغتها الفنية ، و مزيدا من التشويق فهذا هو المقصود "بالمبنى الحكائي" أو ما يسمى "بالحبكة الحكائية".

و يرى "توما تشفسكي" أن الحوافز في المتن الحكائي تنقسم إلى حوافز مشتركة وحوافز حرة، فالأولى أساسية بحيث لو انعدمت ستختل القصة، بينما الثانية لا تكون أساسية إلا في المبنى الحكائي فقط، لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للنص القصصي.

وعلى العموم فإن الحوافز المشتركة، تكون أساسية بالنسبة للمتن الحكائي، أما الحوافز الحرة فتكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي،لأنها هي المسؤولة في الصياغة الفنية للقصة .

---

(2) – م.ن ص 179/ 180.

(3) – م . س ص 179/ 180.

وهناك تقسيم آخر عند "توماتشفسكي" يتمثل في الحواجز الديناميكية، وهي المسؤولة عن تغيير الأحداث في الحكي، والحوافز القارة التي يقتصر دورها على التمهيد لتغيير الوضعية كحافز ظهور المسدس بالنسبة لحافز عملية القتل[4]

والحوافز القارة تقتصر على الوصف-غالبا- وكل ما يتصل بالمحيط والوسط وحالات وطبائع الشخصيات في حين أن الحوافز الديناميكية تختص بوصف تحركات وأفعال الأبطال"إن الحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بوصف كل ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات،بينما تختص الحوافز بوصف تحركات وأفعال الأبطال"[5].

2- التحفيز" La Motivation"

- إن إضافة أي حافز جديد في صلب القصة -في نظر "توماتشفسكي" - يفترض أن تكون له علاقة وطيدة بأحداث القصة حتى يتهيأ المتلقي لقبوله، وهذا التهيء أو الاستعداد هو ما يرمي إليه المبدع لإظهار حافز جديد يسمى"بالتحفيز" ويأتي على ثلاثة أشكال هي:

أ- التحفيز التأليفي" Compositionnelle"

ويعني أن كل حافز أو إشارة في القصة تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة ويستشهد "توماتشفسكي" على ذلك بتعريف تشيكوف للحافز التأليفي الذي يرى أنه:"إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمار في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه"[6].

ب- التحفيز الواقعي:

وهو مرتبط بالعمل الحكائي الذي يجب أن يتحقق على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل والمقصود الواقعي ليس معناه أن يكون من الأشياء التي تقع بالفعل فقط، بل هناك أشياء متخيلة ولكنها توهم بما هو واقعي، ويضاف إلى ذلك حتى ما هو أسطوري.[7]

---

(4) - م . ن ص 182/ 184

(5) -م.ن ص 184.

(6) - انظر م . س ص 193-194

(7) - أنظر م . ن ص 196-199

ج- التحفيز الجمالي:

إن جميع الحوافز المحتملة يجب أن تراعي البناء الجمالي للحكي، وإلا أضيفت أشياء واقعية يجب أن تنسجم مع مجموع العناصر الأخرى، لتشكل بذلك تناغما تاما، وعلى هذا الأساس يقول "توماشفسكي" :"إن إدخال الحوافز كما أشرنا إلى ذلك من قبل إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي"[8].

فدراسة الشكلانيين للحوافز تعتبر نقطة انطلاق لتلقي بنية الحكي بصفة عامة، لكن رغم ذلك فإن البحث لم يكتف عند هذا الحد،بل استمر بغية اكتشاف أبنية أساسية أخرى تعد أكثر أهمية من الحوافز لتعطي تفسيرا واضحا وعمليا لطبيعة التركيب الداخلي للفن الحكائي، ولذا اكتشفت أبنية جديدة تسمى بالوظائف.

3- الوظائف "Les Fonction"

ومن بين الشكلانيين الآخرين الذين اهتموا بدراسة الوظائف :"فلاديمير بروب."Vladimir propp" الذي أصدر كتابه "مورفولوجيا الحكاية" فقد انشغل فيه بدراسة البناء الداخلي للحكاية أي على دلالتها"Singe" الخاصة مبتعدا عن التصنيف التاريخي و الموضوعاتي اللذين كانا سائدين قبله ولذا فاقتراحه للوظائفي قفزة نوعية في مجال دراسة الحكي.ولإبراز قيمة الوظائف في الحكاية ينطلق محللا من الأمثلة الآتية :

1- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل في مملكة أخرى.

2- يعطي الجد فرسا ل:"سوتشيكو" يحمل الفرس هذا إلى مملكة أخرى.

3- يعطي ساحر قاربا "لإيفان" القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.

4- تعطي الملكة خاتما "لإيفان" يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون "إيفان" إلى مملكة أخرى[9].

---

(8)- م . ن ص200-201

(9)-C. f. v. Propp : Morphologie du conte .tradition Marguerite Derrida, Tzverten Todorov et Claude Kalan seuil 1970 p28,29

من خلال الأمثلة الأربعة، تتضح العناصر الثابتة،والعناصر المتغيرة، فالثابت فيها هو الأفعال أو الوظائف التي تقوم بها الشخصيات ،والمتغير هو الأسماء والأوصاف،وبالتالي فالثوابت تعتبر العناصر الأساسية في الحكي وهي الوظائف التي يقوم بها الأبطال.

وما يستنتج من ذلك هو:إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، من فعل هذا الشيء أو ذاك؟ وكيف تم فعله؟ فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير.

والوظائف عند "بروب" تتكرر في الحكاية،لذا فهو يحث على مراعاة دلالة كل وظيفة في السياق الحكائي العام، فقد تكون هناك وظائف متشابهة لكنها مختلفة من حيث الدلالة وضمن هذا المنظور يعرف الوظيفة قائلا:"...ونعني بالوظيفةعمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[10]

والدراسة التي قام بها على مجموعة من الحكايات البالغ عددها (مئة نموذج) انطلقت من الفرضيات الأساسية الأربعة الآتية:

1- إن العناصر الأساسية في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات ولهذا فالوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية [11]

2- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما يكون محدودا.

3- إن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة.

4- جميع الحكايات العجيبة تنتمي –من حيث بنيتها–إلى نمط واحد[12].

فنتائج الحكاية التي تمخضت عن هذه الفرضيات بصفة خاصة، والمرتبطة بالحكاية الخرافية ،قد فتحت المجال لامكانية دراسة بنيات أنماط بين الحكي الأخرى

---

[10] [11] – د. حميد لحمداني بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي– الدار البيضاء.ص24

[12] ينظر حميد لحمداني م . س ص 24

المعقدة كالقصة والرواية، لاستنباط البنيات المجردة المشتركة وبين طائفة من النماذج القصصية أو الروائية التي تنتمي إلى مدة معينة .

وقد حصر "بروب" عدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة إلى واحد وثلاثين وظيفة،حيث وضع لكل واحدة منها مصطلحا خاصا بها، وجعل لها أشكالا مختلفة قريبة منها أو متفرعة عنها،فمثلا الوظيفة الأولى:وظيفة الابتعاد "Eloignement" يرمز لها بالرمز (ب)(B) فتنوعاتها المختلفة تكون على الشكل التالي (ب1)(ب2)(ب3)[13] .

توزيع الوظائف.

ينتقل "بروب" بعد الحديث المفصل عن الوظائف إلى توزيعها على الشخصيات الأساسية،في الحكاية العجيبة التي يبلغ عددها سبع شخصيات.

1- المعتدي أو الشرير: Agrésseur au méchant

2- الواهب: Donateur

3- المساعد: Auxiliaire

4- الأميرة: Princèsse

5- البطل: Héros

6- الباعث: Mandateur

7- البطل الزائف: Faux Heros[14]

بعد هذه التقسيمات نجده قد رأى أن كل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بمهام عدد من الوظائف، إلى جانب ذلك أنه يقلل من نوعية الشخصيات وصفاتها، ويركز على الدور الأساسي الذي تقوم به، باستثناء شخصية واحدة هي الأميرة التي

---

[13] أنظر مدخل إلى نظرية القصة –سمير المرزوقي-جميل شاكر-ديوان م.ج بالتعاون مع الدار التونسية للنشر من ص25 .إلى 54

[14] ينظر حميد لحمداني م . س ص 26

ذكرها "بروب" بهذه الخاصية المعينة."وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل الأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال، ولا يستثنى من هذا التحديد إلا شخصية واحدة الأميرة.."(15).

تتالي الوظائف في الحكي:

حينما ينظر "بروب" إلى الحكاية العجيبة،فإنه ينظر إليها على أساس أنها وحدة كلية، متجاوزا تلك الوظائف أحيانا، فهو يتجه في تعريفه للحكاية العجيبة تعريفا مورفولوجيا كتطور يبتدئ من الإساءة [A] "Maifai" أو من الإحساس بالنقص "Manque" [a] إلى الزواج (W^0)أو إلى وظيفة أخرى تساهم في حل العقدة عبر الوظائف التي تعتبر همزة وصل بين هاتين الوظيفتين،وهذا التطور يطلق عليه "بروب" بمصطلح "Sequence": متتالية(16)

وباختصار شديد :"فإن بروب يعرف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص "Manque" "وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة"(17).

فالحكاية العجيبة ليست دائما متتالية واحدة، فهناك أشكال أخرى تتشابك فيها المتتاليات بحيث تتضمن الحكاية الواحدة على متتاليات عدة، وهذه المتتاليات المتشابكة تكون بواسطة الأشكال التالية(18).

حكاية واحدة تتضمن متتاليتين تبدأ إحداهما بنهاية الأخرى

أ ——→ A |———| ب (W°)

A |——————| ب2 (W2)

ورموز بروب تفسر على الشكل التالي:

أ=المتتالية الأولى ب= المتتالية الثانية أ2 (A) =الإساءة

---

(15)-C.f V.propp Morphologie du conte p : 28,29

(16) (17) (18) Ibid p :112

ب ($W°$) =الزواج ب$_2$ (W^2)=إعادة إقامة الزواج.

وقد تستأنف داخل الحكاية الواحد متتالية جديدة،قبل انتهاء المتتالية الأولى وبعد نهايتها تستأنف المتتالية الجديدة.

أ ← A ـــــ ج (G) .... د°(K) ـــــ ب(W)

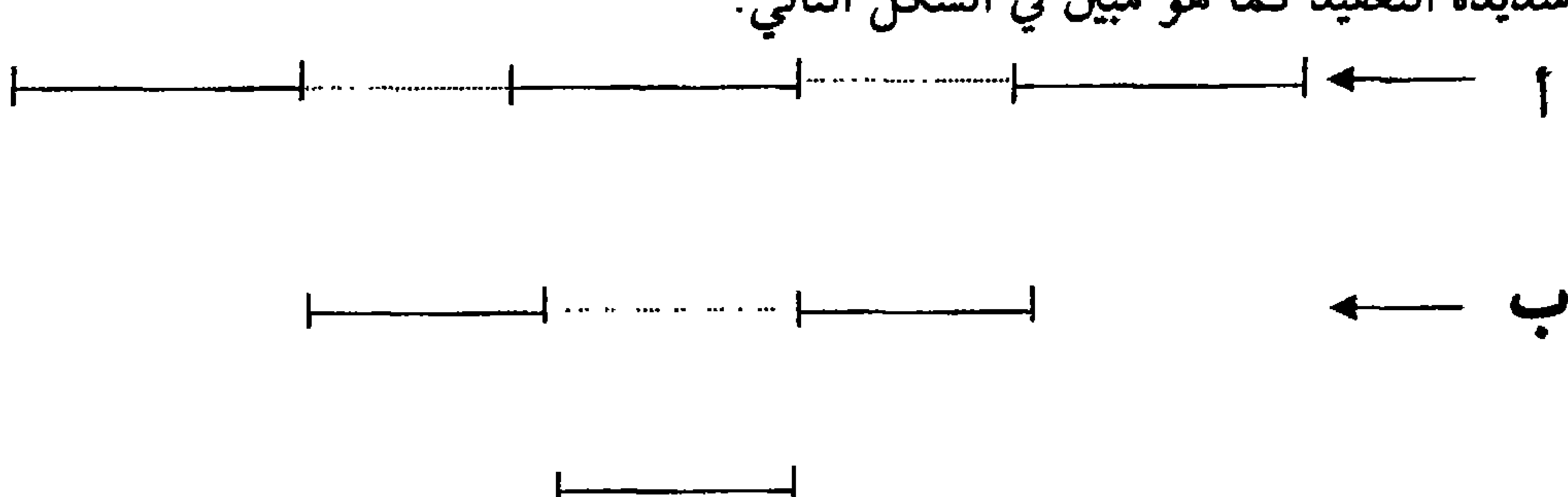
a ـــــ د (K)

G الانتقال الذي يقوم به البطل بين مملكتين أو السفر بواسطة مرشد

a=الشعور بالنقص (Manque)

K= إصلاح الاساءة أو بطلان الشعور بالنقص

ويمكن أن تدمج متتالية ثالثة قبل نهاية المتتالية الثانية فتصبح الحبكة بفعل ذلك شديدة التعقيد كما هو مبين في الشكل التالي:[19]



هناك إساءتان تكونان في حالة واحدة, فيتم إصلاح الاساءة الأولى ثم ينتقل إلى إصلاح الإساءة الثانية ، كأن يقتل البطل و تسرق منه الأداة السحرية ، فيؤخذ بثأره أولا ثم تسترد الأداة السحرية ثانية ، كما يوضحها الشكل الآتي[20] :

(19) – م . س ص27

(20) – م . ن ص27

ك9 ½ 4

ك1

4 ½ = الإساءة المزدوجة ك9= الإصلاح (حالة بعث البطل من موته)

ك1 = الإصلاح (حالة استرداد الشيء المسروق)

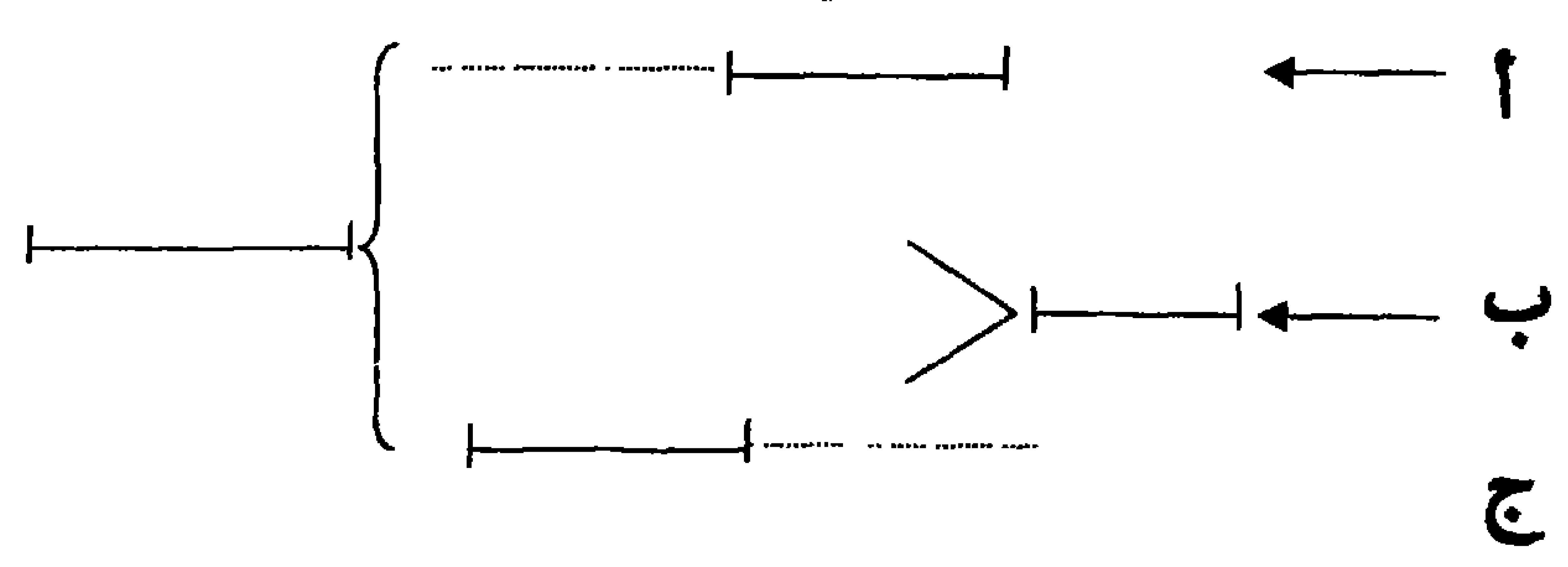
و هذه الحالة كما يشير "بروب" تبرز تدخل متتاليتين بسبب اشتراكهما في مقدمة واحدة تشمل إساءتين.

هناك حالة واحدة لم يوضحها "بروب" إلا بواسطة رسم شكلها وهي تمثل اشتراك متتاليتين في نهاية واحدة على النقيض من الحالة السابقة .[21]

أ

ب

في حين يوجد بعض الحكايات تحمل في طياتها بطلين باحثين يفترقان في منتصف المتتالية الأولى من الوظائف و يمثلها الشكل الآتي:[22]



و يعني الرمز (<) : افتراق البطلين.

□

[21] - ينظر م . س ص28.

[22]، [23] - م . س ص 28

البنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة و دلالتها :

بعـد دراسـة "بـروب" المستفيضـة في مجـال الحكايـة، واستكشـافه للمتتاليـات الحكائية،فإنه قام بعمل المقارنة بينها، و أخـذ بعمليـة الاختـزال للعناصـر المتكـررة، و العناصر الثانوية، "ثم وضع سلسلة من المتتاليات تكون ما يمكن تسميته بالبنية الوظيفية العامة للحكايات العجيبة.

هذه العملية الترتيبية في بنية مجردة استنتجت بعـد تلقـي "بـروب" لطائفـة مـن الحكايات و توصل من خلالها بعد الملاحظة، أن هذه المجموعة الحكائية خاضعة لقانون واحد متمثل في أن وظائفها مركبة تركيبا بنائيا محكمـا، و هـذا مـا سيسـهل في عمليـة البحث العلمي للحكي الذي يشترط الدقة العلمية التي ينشدها كل متلـق :"و يعـني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحـد مـن حيـث تركيـب الوظـائف في بنائهـا ، و هـو اكتشاف ليس بسيطا، لأنه يفتح أفق دراسة علمية لفـن الحكـي تتمتـع بالدقـة العلميـة الكافية، التي كثيرا ما نادى بتطبيقها النقاد في مجال الدراسات الأدبية"[23].

و عندما تساءل "بروب" عن الأسباب التي أدت إلى إخضاع الحكايات الخرافية إلى متتالية وظيفية واحدة في تركيبها، فإنه رأى من الضروري الانتقال إلى المجال التـأويلي، بعيد عن الدراسة المورفولوجية ، أي أن هذه الأسباب لها علاقة بالواقع الثقـافي الـذي ترعرعت فيه،وخاصة المعتقدات الدينية "و هذه النقطة تؤكد أن البحـث الشـكلاني لا يكفي وحده لقيام نقد حقيقي للأعمال القصصية"[24].

و هذا إن دل على شيء ، فإنما يدل على أن دلالة البنـاء الـوظيفي ضـرورية في عملية التلقي الحكائي ولكن على الرغم من ذلك أقر "بروب" بمشروعية هذا الاتجاه، إلا أن عمله اقتصر على الدراسة المورفولوجية للحكاية فقط .

الوظائف عند "رولان بارت "" R.BARTHES" :

لقد اتخذ البحث في الوظائف عند "بارت" طابعا شموليا، أي أنه لا يقتصـر علـى نوع حكائي معين، فالوظائف -في نظره- هي وحدات تكون علـى أشـكال الحكـي :"

(24) – ينظر م . ن ص 28

ذلك أن "بارت" لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد ، و لكن عن وظائف باعتبارها وحدات تكوّن كل أشكال الحكي"[25].

كما أنّ الوظيفة في نظر "بارت" لا تقتصر على الجملة، بل قد تكون كلمة واحدة،تؤدي وظيفة في الحكي بالاعتماد على السياق التي وردت فيه ، و يضرب مثالا على ذلك مقتبسا من رواية "الأصبع الذهبية" "Gold finger" يرفع "بوند" إحدى سماعات الهاتف الأربع فكلمة الأربع عند "بارت" تؤدي وظيفة في الرواية ، لأنها تخبرنا بما فيه الكفاية عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل "بوند"[26].

و ينبغي على كل وظيفة أن تكون لها علاقة مع بقية الوظائف الأخرى والأحداث داخل الحكي حتى تحتل موقعها المناسب، و تؤدي بذلك دورها، و إن كانت هذه الوظيفة زائدة ليس لها دور رئيسي تقوم به، فمعنى ذلك أن هناك خللا في التأليف، وكان "فلا ديمير بروب" قد أشار إلى ذلك ، دون أن يتطرق إليه بالتفصيل، وسبب ذلك راجع إلى أن الحكايات العجيبة تسير نحو خط تطوري ممتد ، بينما الأشكال الروائية فتكون علاقتها متشابكة، وشديدة التعقيد، حيث تتبادل الوظائف وتتقاطع على شكل خطاطات لا نهاية لها تقريبا ، لذا ألح "بارت" على دور الوظيفة حتى يصبح الفن الحكائي في نظره :" لا يعرف الضوضاء، إنه عبارة عن نسق خاص وليس هناك أبدا وحدة ضائعة"[27].

ويلتقي "بارت"في هذا المجال مع "توماتشفسكي" في الحافز التأليفي الذي أشرنا إليه سابقا وذلك لأن ذكر أي قاص لشيء ما بصورة عابرة في الحكي لا يكون له دور إلا إذا كان له معنى فيما سيأتي من الحكي و لهذا ينبغي دائما أن ننتظر أن يكون لذلك الشيء دور فيما يأتي من بقية الحكي.

(26) (25) -C.f R.Barthes.introduction à l'analyse struturale des récits .in communications N°08 seuil paris 1981 P :12.

(27) حميد لحمداني-م. س -ص29.

أنواع الوحدات الوظيفية عند "رولان بارت" "R.Barthes"

بعد تحدثه عن الوظائف يقسم بارت الوحدات الوظيفية إلى قسمين، فالأول يسمى الوحدات التوزيعية والثاني الوحدات الاندماجية .

أ.الوحدات التوزيعية "Unités distributionnelles"

وهي الوحدات التي يقصد بها الوظائف التي ذكرها "ف.بروب" وهي أيضا وظائف التحفيز كما رأيناها عند "توماتشفسكي". و هذه الوحدات تفترض وجود علاقات مع بعضها البعض .

فإن ذكر "المسدس" على سبيل المثال في عنصر من عناصر الحكي فإنه لا بد أن تليه وظيفة منتظرة و هي استخدام هذا المسدس فيما سيأتي من الحكي، فهذا النوع من الوحدات هي التي يطلق عليها "بارت" "بالوظائف"[28]

ب.الوحدات الإدماجية "Unités intégratives" :

هي وظائف لا تتطلب علاقات فيما بينها، وأن تقوم بدور العلامة "indice"، حيث أنها لا تحيل على فعل لاحق ومكمّل، بل تحيل على مفهوم أساسي بالنسبة للحكاية وهذه تهتم بوصف الشخصيات وذكر أخبارها، ووصف الحيز العام الذي تجرى فيه الأحداث :"فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات و الأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث،كما تتم بواسطة الوحدات الادماجية"[29] .

ولمعرفة دور الوحدات الادماجية ، فإنه لابد من النظر إلى مستويات الدلالة لأعمال الأبطال داخل الحكي، فالقوة الخارقة، و الوضعية الاجتماعية التي يحتلها "بوند" مثلا تفهم من خلال عدد سماعات الهاتف فالإشارة هي وحدة ادماجية، فهي لا تفهم إلا من خلال سياق سلوك البطل "بوند" الذي يبدي ثقة كبيرة في دوره ومركزه"[30] .

---

[28] ينظر م .س ص 29.

[29] -م . ن ص29/ 30.

[30] c.f .R.Barthes Ibid p 14/15.

فركوب السندباد على متن السفينة دلالة على عزمه للسفر نحو الجزيرة،وإيجاد العصا في البحر أثناء الغرق دلالة على النجاة،وتسليم الهدية للملك المهرجان دلالة على إخلاصه وحبه له،والتقاؤه بالرجل الخارق دلالة على المساعدة.

ويفرق "بارت" بين الوحدات الادماجية والوحدات التوزيعية بقوله :"إن العلامات –ويقصد بها طبعا الوحدات الادماجية– بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال، هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول وليس على فعل" [31].

و في رأينا أن وجود الوحدات الادماجية في الحكي له طبيعة استبدالية Paradigmatique بينما وجود الوحدات التوزيعية (الوظائف) ذات طبيعة تركيبية "Syntagmatique".

ويرى "بارت" أيضا أن الوحدات التوزيعية تكثر في الأنواع الحكائية البسيطة،كالحكايات الشعبية، بينما تكثر الوحدات الادماجية (العلامات) في أنواع الحكي المعقدة كالروايات "السيكولوجية" [32].

و بالتالي نستطيع أن نقول أنه يقترب –من جهود "توماتشفسكي" الذي فرق بين الحوافز المشتركة والحواجز القارة .

كيفية تركيب الوظائف :

استفهم "بارت" بعد دراسته للوحدات داخل الحكي، عن الأداة النحوية التي تمكن المتلقي من دراسة الوحدات الحكائية؟، فدراسة تركيب الحكي –في نظره– يمكن أن تكون على أساس التسلسل الزمني،كما لاحظ ذلك"بروب" وإنما التسلسل المنطقي بين الوظائف و الوحدات الحكائية هو الأساس والأداة الحقيقية مقتديا بنهج "أرسطو" الذي عارض بين المتتالية و المأساة المحددة على أساس وحدة الحدث، حيث أعطى مبدأ الأفضلية للمنطقي على الزمني في الأدب المسرحي و ليدعّم "بارت" قوله، يضيف من أن

---

[31] c.f OPCT R.barthes. P :15.

[32] م . ن ص30.

معظم الدارسين للوحدات الحكائية، أو الوظائف بصفة عامة ركزوا على المنطق ومنهم "لفي ستراوس" و"كلود بريمون" و"تودوروف"[33].

أما المتتالية "La sequence" فهي ذات نظرة تتابعية منطقية، تنفتح عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة وطيدة مع السابق، و تنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة.

4- العوامل "Les actents":

إن مصطلح العامل في الحكي هو مفهوم جديد وضعه "غريماس" "A.JGreimas"، وذلك إثر تأثره بالدراسات الميثولوجية التي كان ينظر فيها إلى الإله من جانبين ، جانب وظيفي وجانب وصفي، الأول يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله والثاني يشمل الألقاب و الأسماء المتعددة التي تحدد صفاته[34].

ففي نظر "غريماس" لا يوجد هناك تعارض بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي بل هما متكاملان . إلا أنه يميل إلى التحليل الوظيفي، لأنه المرجع الأساسي في اختبار كل تأويل يعتمد على الصفات.كما أنه تأثر بمفهوم "العوامل" في اللسانيات فيرى نفس الرؤية التي يراها "تسنير" "tésnière" الذي قام فيها بتشبيه الملفوظ البسيط lémentaire Lénoncéé بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة .ومن الناحية التقليدية، فالوظائف هي أدوار تؤديها الكلمات ضمن الجملة، تكون فيها الذات فاعلا والموضوع مفعولا، و بالتالي فالجملة هي عبارة عن مشهد، وبناء على ذلك، يستنتج "غريماس" عاملين رئيسين ينبني عليهما الملفوظ البسيط في شكل متعارض[35]:

الذات ≠ الموضوع

المرسل ≠ المرسل إليه

---

[33] - م . س ص 31

[34]-C.f Greimas : sémantique structural , recherche de méthode la rousse 1966 p 172 .

[35] - انظر م . ن ص 33.

وقد عمّ "غريماس" هذا الاستنتاج على كل عالم دلالي صغير، فيعتبر أن عالما دلاليا صغيرا لا يمكن أن يحدد كعالم كبير أي ككل دلالي، إلا بالمقدار الذي يكون في إمكانه أن يبرز أمامنا كمشهد بسيط، كبنية عاملية التي يعرفها على اعتبار أنها طريقة "لتنظيم مواطن الخيال البشري و عرض مختلف العوالم الجمعية والفردية، بينما العامل فهو "وحدة تركيبية ذات طابع شكلي بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي" [36].

و على هذا أخذ "غريماس" يطور نموذجه العاملي بناء على الأبحاث الشكلانية التي تبنت الحكايات العجيبة موضوعا لها، و أخص بالذكر "فلاديمير بروب" الذي تطرق لمفهوم العوامل لكن دون أن يضع لها هذا المصطلح و ذلك عند توزيعه للوظائف على الشخصيات السبعة الأساسية السابق ذكرها، و التي اتخذها "غريماس" بمثابة عوامل. كما أن الشكلانيين أنفسهم ينظرون إلى هذه الشخصيات على أنها بنية مجردة تجعل جميع الإمكانات في الحكايات العجيبة تقوم على مستوى الممثلين القائمين بالأعمال .

وعلى هذا الأساس يقول "غريماس" إن العوامل تمتلك إذن قانونا "ميتالسانيا" Metalinguistique" بالنسبة للمثلين، إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك ، التحليل الوظيفي، أي تكوين التام لدوائر نشاطها" [37].

ويجدر بنا أن نتحدث عن النموذج العاملي بالطريقة المنهجية التي عرضها "جان ميشال آدم" "J. Michel Adem" في كتابه الحكي "le recit" حيث يعتبر أن أبحاث "بروب" تعد قاعدة أساسية بنى عليها "غريماس" دراسته التي حاول من خلالها سنة 1966م. أن يضع علم دلالة بنائي للحكي، يرتكز على ستة عوامل تنسجم في ثلاث علاقات هي:

---

[36] – السعيد بوطاجين– الاشتغال العاملي–دراسة سميائية(يوم جديد لابن هدوقة)–منشورات الاختلاف 2000 ص19.

[37] – أنظر م . ن ص33.

أ.علاقة الرغبة "Ralation de desir" :

وتحتوي هذه العلاقة على الذات الراغبة و على الشيء المرغوب فيه "الموضوع" اللذين يوجدان في الملفوظات السردية "Enoncés narratifs élémentaire" و يكون من بين ملفوظات الحالة "les énoncés d'état" مثلا، ذات يطلق عليها "ذات الحالة" "sujet d'état"، و تكون هذه الأخيرة في حالة اتصال (٨) أو في حالة انفصال (٧) عن الموضوع (0) إن وجدت في حالة اتصال ، فإنها ترغب في الانفصال ، و إن وجدت في حالة انفصال فإنها ترغب في اتصال. مما يترتب عن ملفوظات الحالة هذه تطور ضروري قائم فيما يسميه "غريما س" بملفوظات الإنجاز "Enoncé de Faire" وهذا الإنجاز يوصف بالإنجاز المحول "Faire transformateur" (F.T).

وهذا الإنجاز يتجه إما نحو الاتصال أو نحو الانفصال على حسب رغبة ذات الحالة "Sujet d'état"[38].

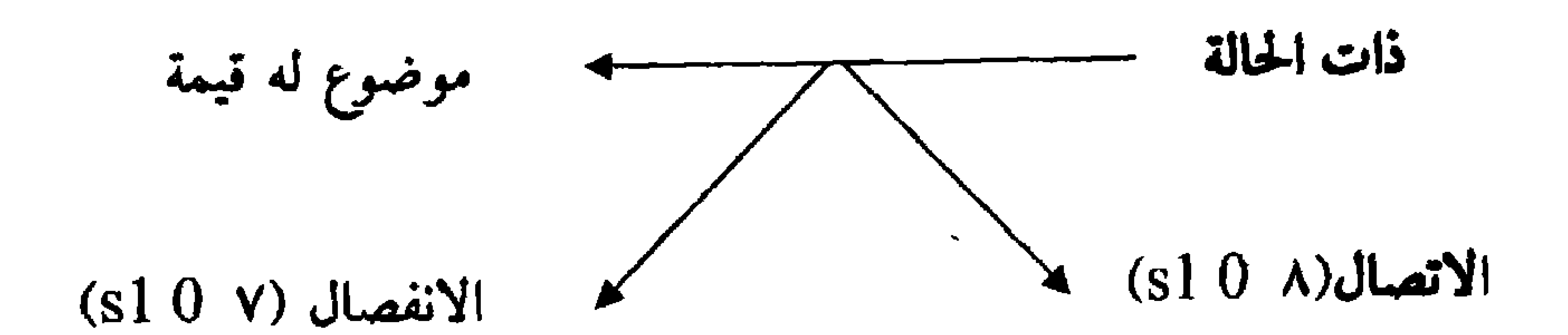
و الإنجاز المحول يؤدي بدوره إلى إيجاد ذات أخرى تسمى عند "غريما س" "ذات الإنجاز" "Sujet de Faire"[39]. وفي هذه الحالة قد تصبح "ذات إنجاز" هي "ذات الحالة" و تكون شخصية أخرى. وعليه يكون العامل الذات "L'actant sujet" في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يطلق عليها "غريما س" ممثلين "Acteur"، و ما يحصل من تطور نتيجة لتدخل ذات الإنجاز يسمى عنده البرنامج السردي "Programme.narratif" (P.N)[40] واعتمادا على "غريما س" يوضح "ميشال آدم" بين تناوبين:

1- تناوب على مستوى ملفوظ الحالة

ملفوظ الحالة

(38) (39) -C.f Jean Michel Adam: le récit. Que sais je? Seuil . Paris 1984 p 60.

(40) A. J.Greimas Les acquis et les projets in-introduction a la sémiotique narrative et des cursive j .courtés hachette paris 1976 p.5

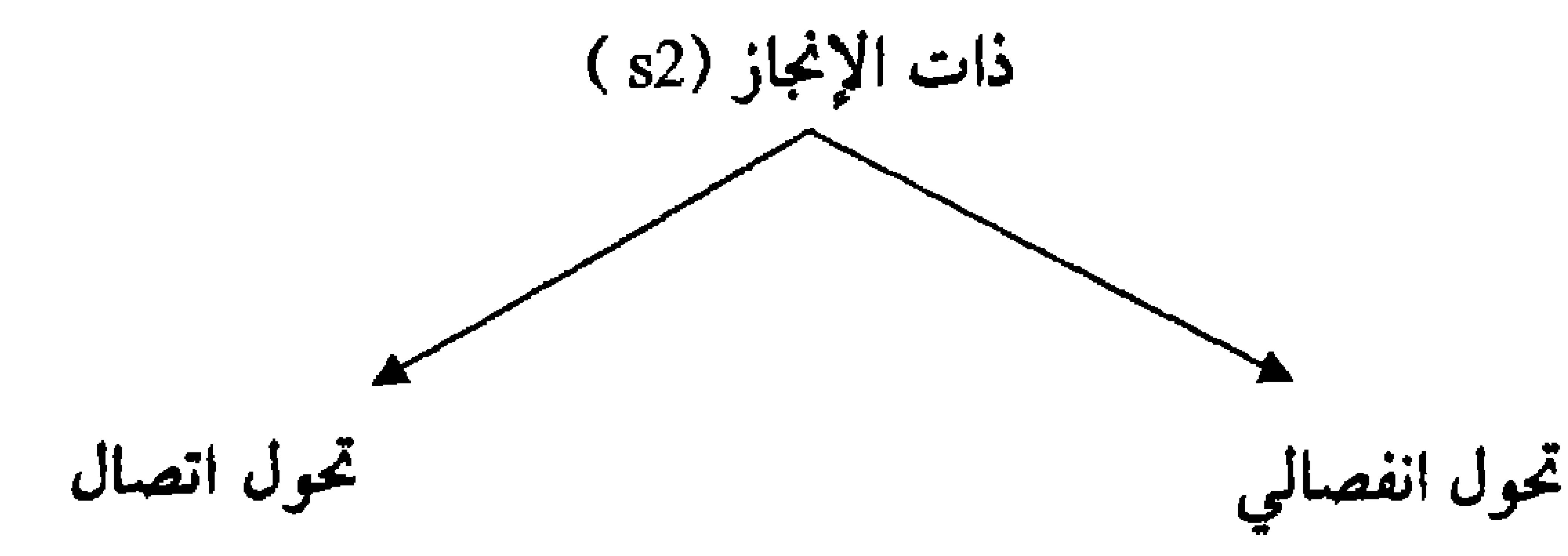


يجب على ملفوظ الحالة أن يتضمن على ذات الحالة و هي التي تتجه (←) نحو موضوع له قيمة (Objet de valeur) و هذا الاتجاه هو المحدد لرغبة الـذات، و تتناوب ملفوظ الحالة حالتان :

حالة اتصال مع الموضوع (s_1 ٨ 0) و إما أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع(0 vs_1)[41]

2- تناوب على مستوى ملفوظ الإنجاز

ملفوظ الإنجاز



$P.N=FT(sF) \Rightarrow [s_1 \vee 0] \rightarrow (s \wedge 0)]$ $P.N=FT(sF) \Rightarrow [s_1 \wedge 0] \rightarrow (s_1 \vee 0)]$

فملفوظ الإنجاز المحول (F.T) و ممثلا بذات الإنجاز (S.F) عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتصال: $[s_1 \wedge 0 \rightarrow s_1 \vee 0]$[42]

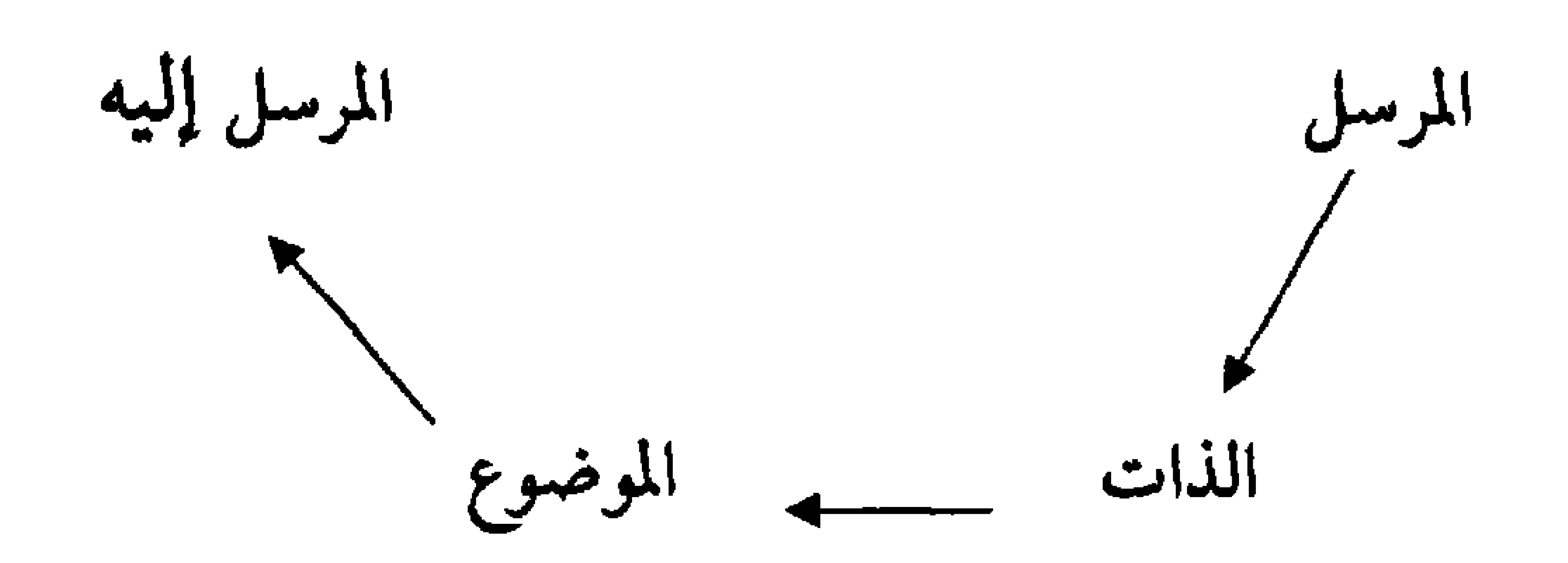
[41]-Ibid p60/61

[42]-Ibid p 60.

ومن هنا نستنتج أن علاقة الرغبة بين الذات و الموضوع تنتقل وجوبا عن طريق ملفوظ الحالة الذي يحدد الاتصال أو الانفصال. كما يجب أن تنتقل بواسطة ملفوظ الإنجاز المؤدي إلى التحول الاتصالي أو الانفصالي.

ب- علاقة التواصل "Relation De Communication"

ثم يأتي النوع الثاني المتمثل في علاقة التواصل حيث إن بنية الحكي تتضمن في داخلها علاقة تواصل تتطلب رغبة من "ذات الحالة" التي يجب أن يكون وراء محرك أو دافع يسميه "غريما س" مرسلا "Destinateur"، و الرغبة لا يتم تحقيقها ذاتيا، بل يجب أن تكون موجهة إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه "Destinataire" والعلاقة التواصلية بين المرسل و المرسل إليه لا تنتقل إلا بواسطة علاقة الرغبة بين الذات والموضوع [43].



فالمرسل هو الذي يدفع إلى الرغبة، و المرسل إليه هو المعترف لذات الإنجاز بأنها أدت المهمة بأحسن تأدية.

ج- علاقة الصراع "Relation de lutte"

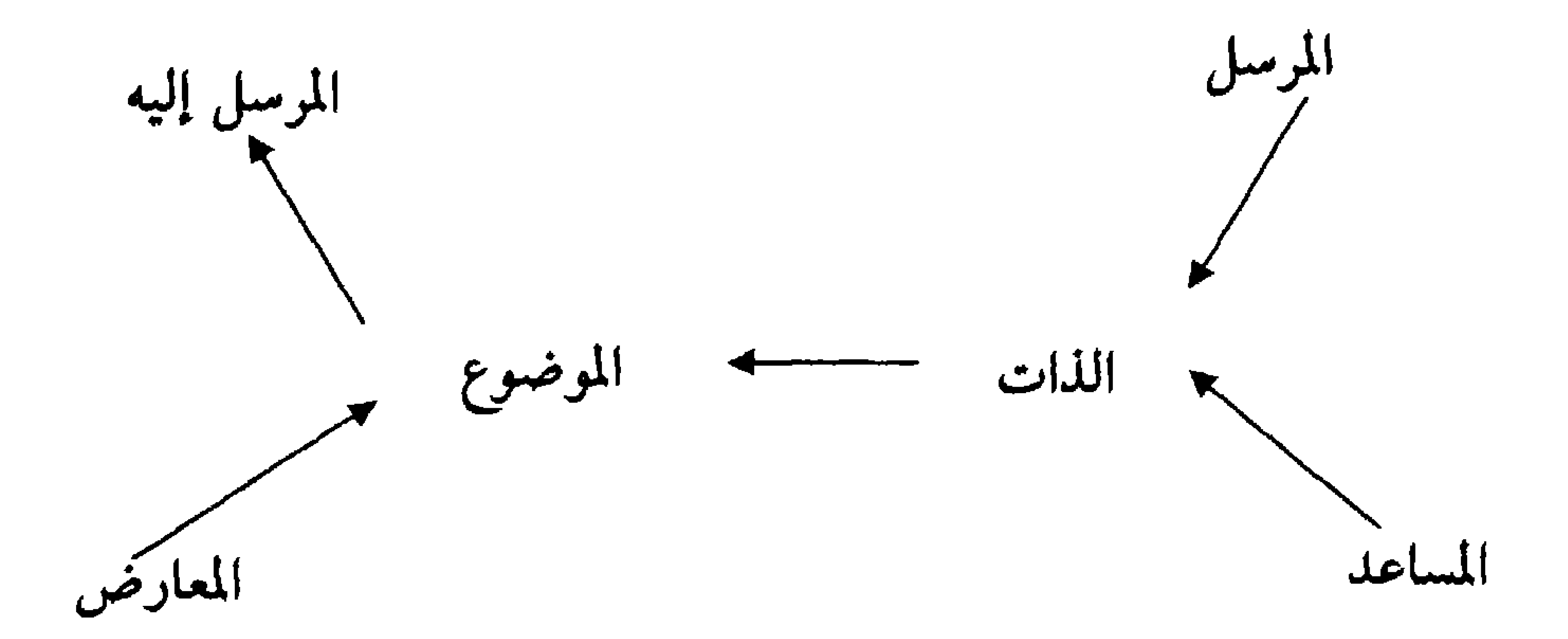
و تتمثل هذه العلاقة إما في عرقلة حدوث العلاقتين (علاقة الرغبة -علاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما و أثناء علاقة الصراع تشتد المعارضة بين عاملين هما المساعد "ADjuvant" و المعارض "l'opposant" فالأول يقوم بالتعاون مع الذات، بينما الثاني يعرقل جهودهما بغية الحصول على الموضوع [44].

---

(43)-Ibid p : 61.

(44) - Ibid P :61

ومن خلال العلاقات الثلاث السابقة نحصل على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند "غريما س"



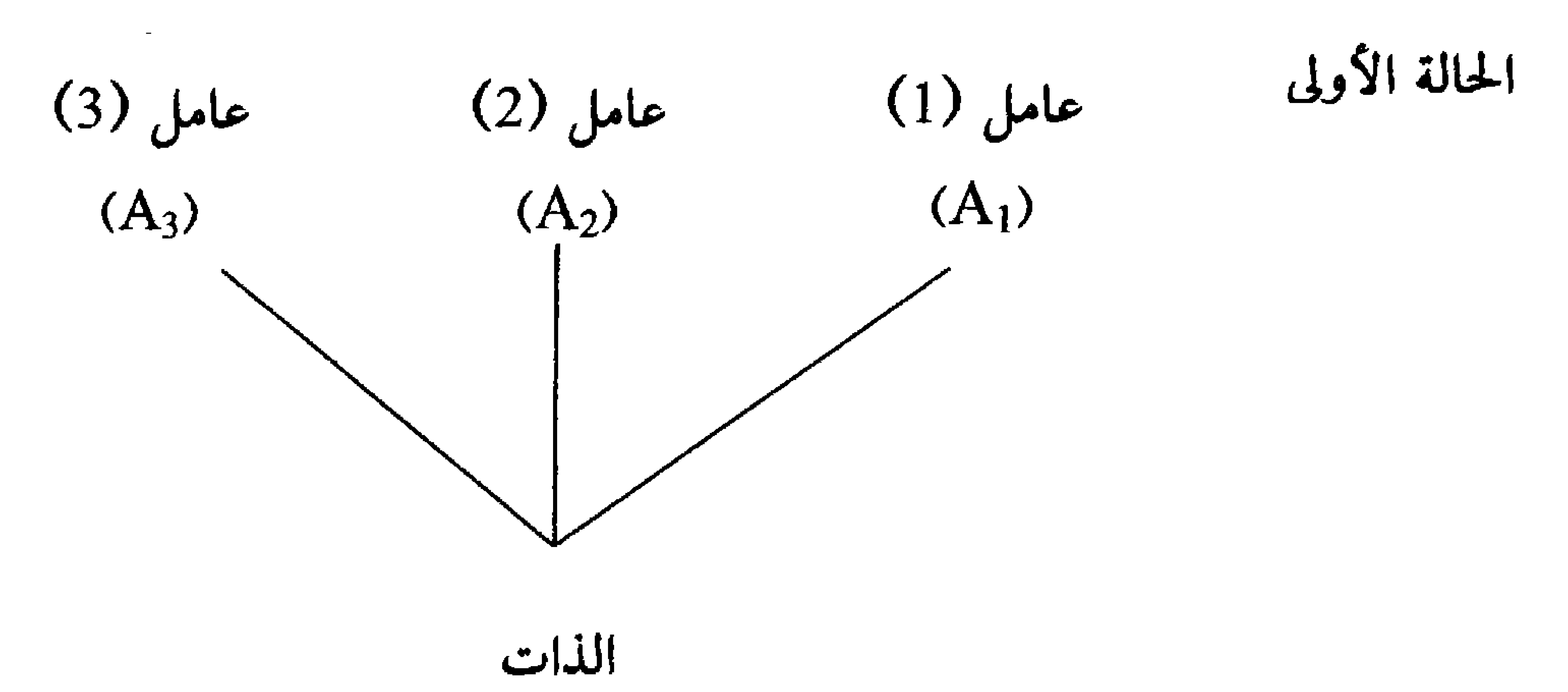
وبالتالي نحصل على ستة عوامل رئيسية هي التي تحقق البنية المجردة الرئيسية في كل حكي بل في كل خطاب على وجه العموم، سواء أكان هذا الخطاب دينيا أم أدبيا أم سياسيا...إلخ

العوامل و الممثلون "Actant et acteur"

إن العامل ليس دائما يكون مع الممثل، فيمكن أن يمثل ذات الحالة "Sujet d'état" ضمن البرنامج السردي-ذات الإنجاز "Sujet de Faire"، و هذا يدل على أن العامل الذات في هذا المجال ممثل بشخصيتين يسميهما "غريما س" ممثلين "Acteurs"، و بصفة عامة يجوز لعامل واحد أن يمثل بممثلين أو أكثر، و بإمكان الممثل الواحد أن يؤدي أدوارا عاملية متعددة[45].

[45] ينظر محمد الناصر العجيمي–في الخطاب السردي –نظرية غريماس– الدار العربية للكتاب 93 ص 84.

و يبين "غريما س" ذلك على الشكل التالي مستعملا الرمز (A) للدلالة على العامل والرمز (a)للدلالة على الممثل[46]



قد يبدو للمتلقي للوهلة الأولى، أن هذه التمفصلات بسيطة، لكنها في الحقيقة هي ذات أبعاد و دلالة ليس بإمكانه الوصول إلى قيمتها بالآليات التطبيقية المستهلكة، فرغم الدقة المنهجية التي تتوخاها، فإنها تكشف عن المفارقات و الانزلاقات المتوقعة ضمن الحكاية من مشهد إلى آخر:"قد يبدو الأمر بدهيا للقارئ البريء، لكن هذه التمفصلات لها أبعاد ودلالات، لا يمكن إدراك أهميتها بالأدوات الإجرائية المستهلكة، فبالإضافة إلى صرامتها المنهجية فإنها تكشف عن المفارقات والانزلاقات الممكنة التي تشهدها الحكاية من صفحة إلى أخرى ..."[47]

وهذا ما يفضي بنا إلى القول أن هذه الإنزلاقات إن حدثت في النص، فإن ذلك يكون بتغير أفعال ووظائف الشخوص، وكلما حدث هذا التغير أدى ذلك إلى تعقيد مسار الحكي وتطوره دلاليا.

---

(46) - A.J Greimas .les actants, les acteurs et les Figures -in - sémantique narrative et textuelle coll. L. Paris ‹1973 P :61.

(47) السعيد بوطاجين-الاشتغال العاملي-دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة -منشورات الاختلاف-ص16.

المكيفات "Les modalités"

و هناك نوع من العلاقات التي تكون بين الفاعل و فعله و التي توسم بالمنظور العاملي بمكيفات الفعل من جهة و بين الفاعل و الموضوع و هو ما يسمى في حكم المنظور ذاته بمكيفات الملفوظ الحالي "Modalité d'état".

مكيفات الفعل "Modalité de Faire"

يهدف المتلقي بواسطة مكيفات الفعل إلى دراسة كفاءة القائم به، لمعرفة ما إذا كان يمتلك قدرة أو معرفة أو إرادة، أم يمتلك بعضها أو جميعها للقيام بالفعل، و نظرا لكثرة المكيفات حاول "غريما س" أن يبين ثلاثة أنواع رئيسية، ثم أضيف إليها بعده نوعا رابعا وهي:

1- الشعور بوجوب الفعل 2-الرغبة في الفعل

3- القدرة على الفعل 4-المعرفة بالفعل

فالمكيف الأول و الثاني يؤسسان الفاعل بقوة، لأنهما يسبقان الفعل و لذا يوصفان بكيان الفعل "être du Faire" يعد المكيفان الأولان مؤسسين للفاعل بالقوة بحكم أنهما سابقان للفعل ولما كان عنوان مدى اتصاف الفاعل بفعله، أسندت إليهما صفة "كيان فعل"[48].

بينما المكيفان الثالث و الرابع عن طريقها يعرف المتلقي مدى قدرة الفاعل على إنجاز الفعل فوصفا "بفعل الكيان" "Faire de l'être" فيما يحدد المكيفان الآخران من الفاعل مدى قدرته على إنجاز الفعل لذا نعتا بـ "فعل الكيان"[49].

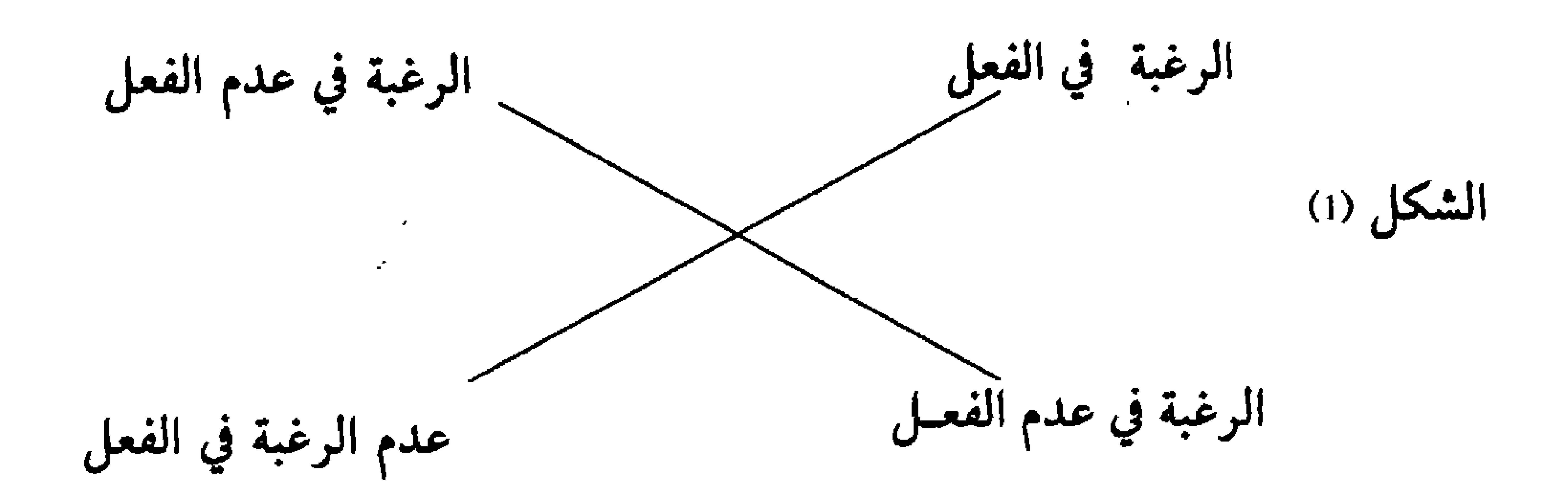
و لرصد هذه المكيفات، يتوجب في البداية الأولى اشتقاق وحدات فرعية من كل مكيف من المكيفات الأساسية السابقة، و ذلك بإسقاطها على المثال الرباعي الأضلاع، فإذا تم مثلا إسقاط الرغبة في الفعل و الشعور بوجوب الفعل على المربع التالي أدى بنا إلى استنباط المكيفات الفرعية المثبتة في الشكلين التاليين[50]:

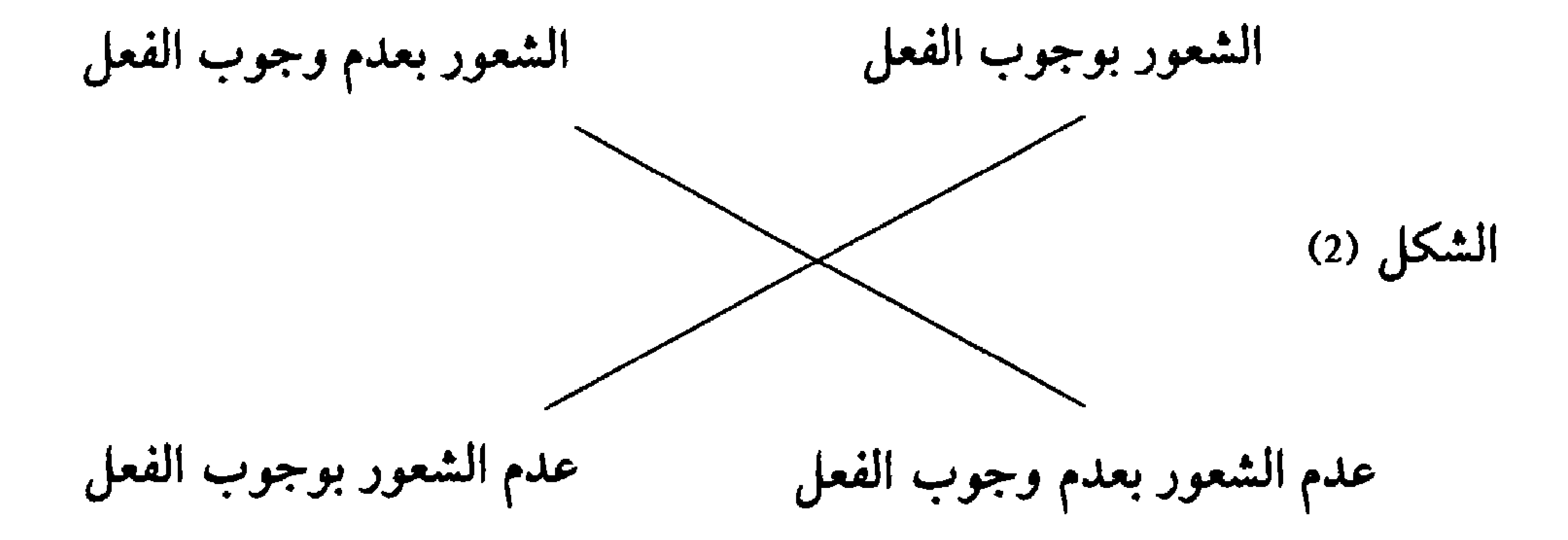
---

[48] محمد الناصر العجيمي- م.س ص59.

[49] محمد الناصر العجيمي –م.ن –ص 59.

[50] ينظر محمد الناصر العجيمي م.ن ص 60.





وفي المرة الثانية يضم كل مكيف من المكيفات الفرعية في الشكل الأول إلى كل مكيف من مكيفات الشكل (2)[51]

مما نستنتج عدد وافر من أنساق العلاقات مع إبراز أنماط الكفاءات الموجودة بالفعل في النصوص المحكية المتوقعة.

فإن جمعت الرغبة في الفعل إلى الشعور بوجوبه، فإنه ينتج عن ذلك تجسد الطاعة وإن جمع الشعور بعدم وجوب الفعل بعدم الرغبة في الفعل، فيؤدي ذلك إلى المقاومة النشيطة.

(51) ترجمت 'المكيفات' إلى مصطلح آخر و هو 'الموجهات' لمزيد من التوضيح أنظر تحليل الخطاب الشعري -د.محمد مفتاح- ص 156.

وإن مزج الشعور بوجوب الفعل في الرغبة في عدم الفعل ينتج التردد، و إن ألحق عدم الرغبة في عدم الفعل بعدم الشعور بعدم وجوب الفعل فإننا سنحصل على الإرادة السلبية[52].

2- مكيفات الملفوظ الحالي:

عند هذه المرحلة يمكننا أن ننعت علاقة الاتصال بين الفاعل و الموضوع بالصدق أو الكذب أو البطلان، و لا يتحقق تطابق المستوى الإني "Plan animmanent" بالمستوى الظاهر المتجلي "Plan de la manifestation" .

ويدرس موضوع الظاهر و الباطن ضمن ما يعرف في المنظور العاملي بالمصداقية "Veridiction"

أ. المصداقية:

يوضح "غريما س"ذلك قائلا :"...و هكذا يمكن أن نصف موضوعا عاما بأنه صادق أو كاذب انطلاقا من آليات معرفية منتظمة، في صلب البلاغ القائم بين المرسل و المرسل إليه ذلك أن الحقيقة ليست مضمونا مستقلا بذاته بين الحدود، خاضعا إلى مقاييس خارجية"[53].

فلا يمكن الحكم على خطاب معين بالصدق أو الكذب، إلا إذا تم ربط ذلك بملابسات الخطاب مع مراعاة زمان و مكان الخطاب و ظروف المتخاطبين و نوعية العلاقات بينهم ومقاصد كل منهم .

---

[52] ينظر م.ن ص 63/ 64.

[53] Greimas et cortés "sémiotique dictionnaire Raisonné de la théorie de langage, paris hachette, 1980 P418

"إنما نحن مدعوون إلى وصل ذلك بملابسات الخطاب محددين في هذا الصدد الظروف المكانية والزمانية الحافة بعملية الخطاب، وهوية المتخاطبين و نوعية الصلات القائمة بينهم ونوايا كل منهم ..." [54].

ب- مربع المصداقية "Carré véridictoire" :

فمن خلال هذا المربع تقوم العلاقات الحالية المتمثلة في الظاهر و الباطن، مما ينشأ عن ذلك تعالق الوحدات الناتجة منها صورا عدة، محددة لمفهوم المصداقية و هي كما يلي:

1- إذا وسمت العلاقة الحالية (باطن ظاهر) بالإيجاب استقامت في مرتبة الصدق، كتصديق قائد السفينة كلام السندباد البحري في المرحلة الأخيرة.

2- ويحكم عليها بالبطلان إذا كانت العلاقة الحالية موسومة بالسلب (لاظاهر+ لا باطن).

3- إذا حددت العلاقة سلبيا على مستوى المتجلي، و إيجابيا في مستوى إنّي (لا ظاهر + باطن) استوت في منزلة السر "Secret" كعدم إفصاح السندباد البحري عن خطته عندما أبدى استعداده للقيام بالفعل [55].

4- وإذا حددت العلاقة الحالية بالإيجاب على مستوى المتجلي و بالسلب على مستوى الباطن (ظاهر، لا باطن) تكون العلاقة كاذبة و مثال ذلك أن السندباد البحري حينما أخبر قائد السفينة عن حالته أثناء الغرق بعد التحقيق معه في قضية البضائع الموجودة على السفينة، فإن هذا الأخير لم يصدقه في المرحلة الأولى لأنه لم يكن يعلم ما يخفيه السندباد في قرارة نفسه [56].

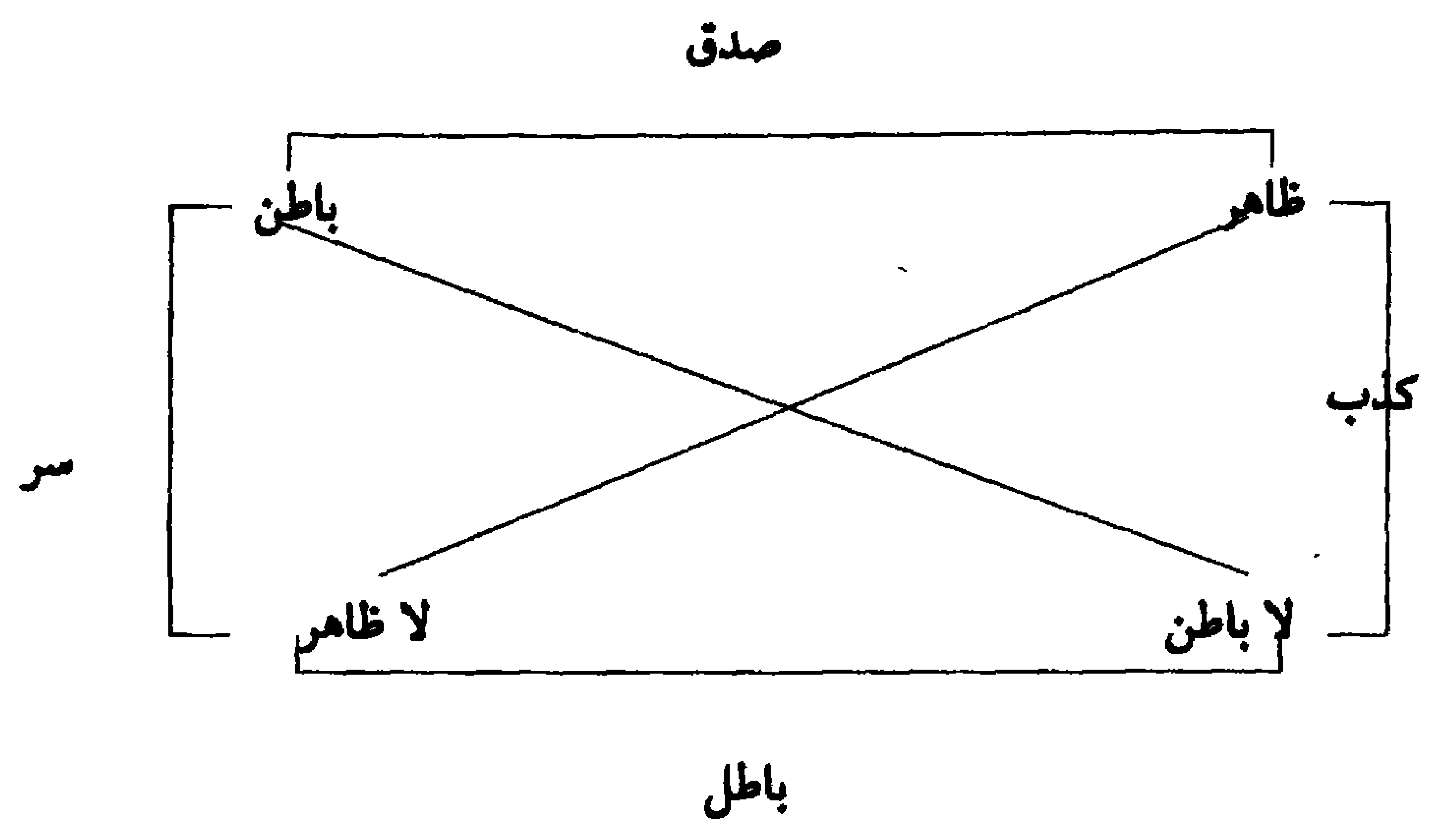
والشكل التالي يلخص هذه المراحل الأربعة:

---

[54] محمد الناصر العجيمي م . س ص 65

[55] -ألف ليلة و ليلة – م.3 – م.س ص 44/ 45

[56] C.f J.courtés .introduction a la sémiotique narrative et discursive ; paris ; hachette 1979 p :64/47.



المستوى العميق :

بعد الحديث عن المستوى السطحي، ننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن المستوى العميق، لأنه المتحكم في المستوى السطحي و المولد له. و إذا ركزنا في تحليلنا على المستوى الثاني بإسقاط الجزئي المتقطع على المتواصل المسترسل، فإننا سنقوم بالعملية نفسها في تناولنا للمستوى العميق رغم أن التقطيع في هذا الأخير أكثر إشكالا من التقطيع في السابق (المستوى السطحي)، على أساس أنه يعتمد على الدلالة التي ليست ذاتا حسية، بوسعنا النفاذ إليها بيسر. من هنا دراسة البنية العميقة تتطلب التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى تسمى "بالمقومات"Sème .

المقومات :

تبنت هذا المصطلح البنيوية الأوروبية في تحليلها للحقول الدلالية تحت ضوء المتقابلات أو الثنائيات المختلفة بين ألفاظ اللغة و يفسر هذه الظاهرة المثال التالي المشهور[57]

(57) - Ibid p: 46/47

1	2	3
الرجل الثور	المرأة البقرة	الطفل العجل

فالعنصر المشترك الذي يتضمنه العمود الأول هو الذكورة، بينما الثاني يشترك في الأنوثة و في الثالث يدل على الصغر و عدم البلوغ بالمقارنة مع مفهوم البلوغ في الخانتين الأولى والثانية وعلى هذا فالدراسة الدلالية، تستوجب في هذا المستوى تفكيك الوحدات المقوماتية إلى عناصرها الصغرى قصد استنتاج حقولا من السمات الدلالية الرئيسية لتوضيح ذلك أكثر نضرب مثالا آخر متأسس على تبيين علاقة الائتلاف والاختلاف بين المقومات المكونة للمجموعة الآتية من اللفاظم :رجل –امرأة –طفل – أب–أم –ابن– بنت

حيث الاستقرار المقوماتي إلى استنتاج نظام يبينه الشكل التالي[58]

	إنساني	ذكر	أنثى	كهول	لكهول	والد	بنوة
رجل	+	+	–	+	–	0	0
امرأة	+	–	+	+	–	0	0
أب	+	+	–	+	–	+	–
أم	+	–	+	+	–	+	–
ابن	+	+	–	–	0	–	+
بنت	+	–	+	0	0	–	+

ونرمز للعلامات بما يلي :-

+ = إيجاب ، – = سلب ، 0 = صورة مزيج من السلب و الإيجاب .

[58]–ينظر محمد الناصر العجيمي .م . س ص89.

المقومات السياقية : "sème contextuel"

ركز الباحثون على دراسة المقومات السياقية في التراكيب اللغوية المحتوية على الصور المجازية لينظروا إلى مدى توافقها واختلافها، فإذا ازداد التوافق بين هذه المقومات أصبحت العبارات المجازيةتوشك أن تقترب من الحقيقة، أما إذا استمر الاختلاف بينهما كانت هناك مسافة للتوتر و التباين

إن الدراسة المعنوية المعاصرة للاستعارة أو التشبيه تعمد إلى التركيب فتحلله إلى مقوماته، ثم تنظر إلى مدى توافقها واختلافها، فكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة وكلما كثر الاختلاف صارت مسافة توتر وتباين[59]

ولتأكيد هذه المعلومات وتوضيحها نضرب هذا المثال التالي عن المقومات السياقية :

الأسد قد استرجع بضائعه في نهاية الرحلة

السندباد البحري	أسد
معروف	نكرة
معدود	معدود
حي	حي
الثدييات	من الثدييات
إنسان	مفترس
بالغ	ذو قوائم أربعة
ذكر	مزود بذنب
	ذو شعر
	ليلي – خبيث
	مخاتل –مخيف

(59) – محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –المغرب –ط3–ص91.

نلاحظ أن الخانتين تحملان مقومات جوهرية و عرضية، فعند تحليل كلمة السندباد البحري نجد المقومات الجوهرية تتمثل في [+ حي] [+إنسان] [+بالغ][+ ذكر]........

والعرضية مثلا [+ كريم النسب] [+ مؤدب] [+لبق] [+ رقيق].

أما المقومات الجوهرية لكلمة "أسد" [+ حي] [+ حيوان] [+ ذو قوائم أربع] [+ مزود بذنب] [+ ذو شعر] [+ ليلي] [+ مفترس] [+ قوي] [+ مخيف للإنسان] .

مما نستنتج أن المقومات الجوهرية المشتركة إذا كانت بين الطرفين تقتل الاستعارة بينما المقومات العرضية هي التي تجعل الاستعارة أكثر حيوية :

"إن المقومات المشتركة بين الطرفين تقتل الاستعارة، وأنه لذلك كان موضع الاستعارة هو المقومات العرضية والأغراض"(60).

ج- المربع الدلالي "Carré sémiotique "(61)

إن الدلالة لا تستنبط إلا من خلال الاختلاف و التقابل من بين الحقوق الدلالية مثل : مجهور/ مهموس. طول/ قصر. علم/ جهل. حياة/ موت.

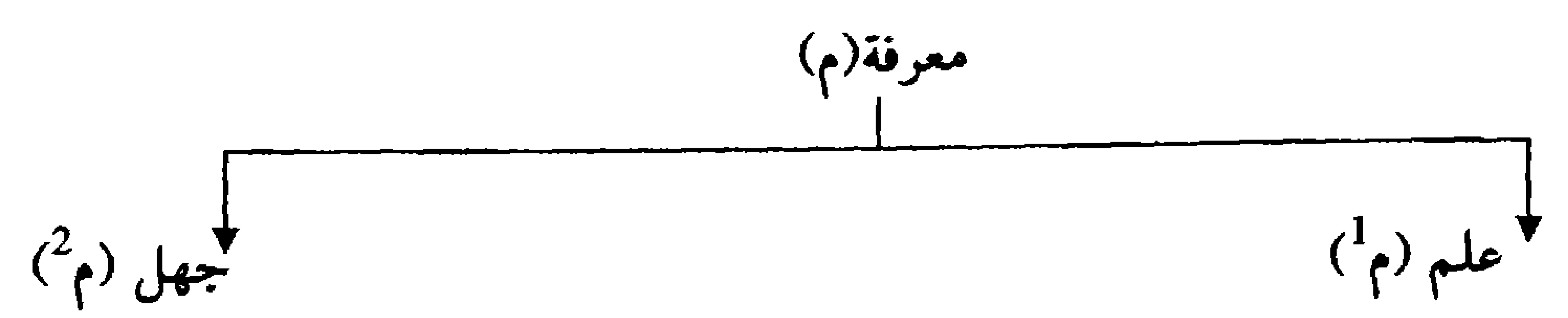
فهذه الثنائيات المتقابلة تعد البنية الأساسية للدلالة، في حين أن التقابل بين هذه الأزواج يفترض وجود عنصر مشترك بينهما يسمى بالمحور الدلالي الجامع للثنائية الدلالية .

فالمحور الدلالي –على سبيل المثال بين ثنائية الحياة والموت هو الوجود و بين العلم والجهل هو محور المعرفة، و ثنائية أبيض، أسود محور اللون ....

---

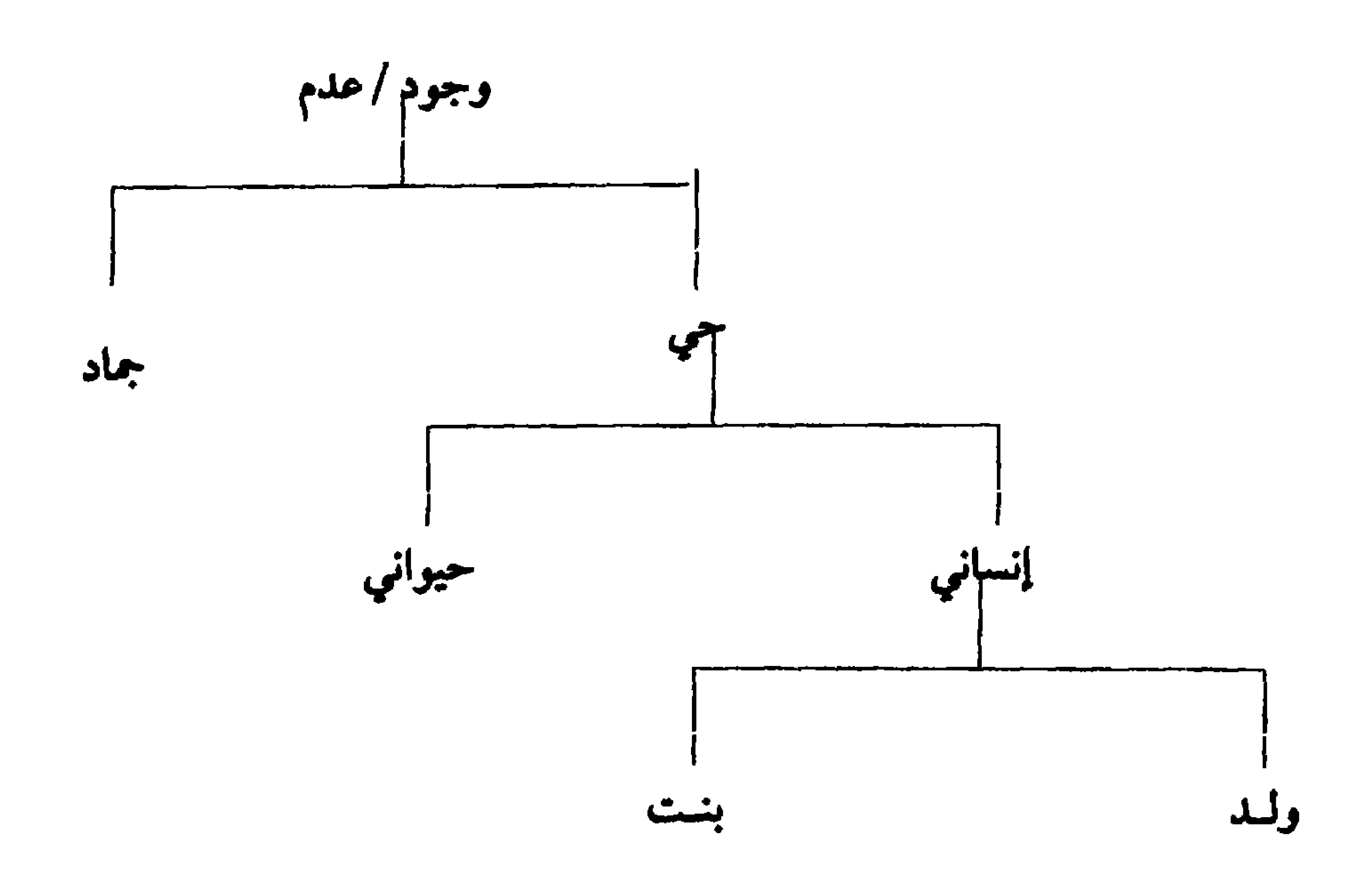
(60) – د.محمد مفتاح م . س ص 94

(61) –C.f G. Greimas ,J. courtes,sémiotique –dictionnaire raisonné de la théorie du langage hachette1980 paris p 29/33



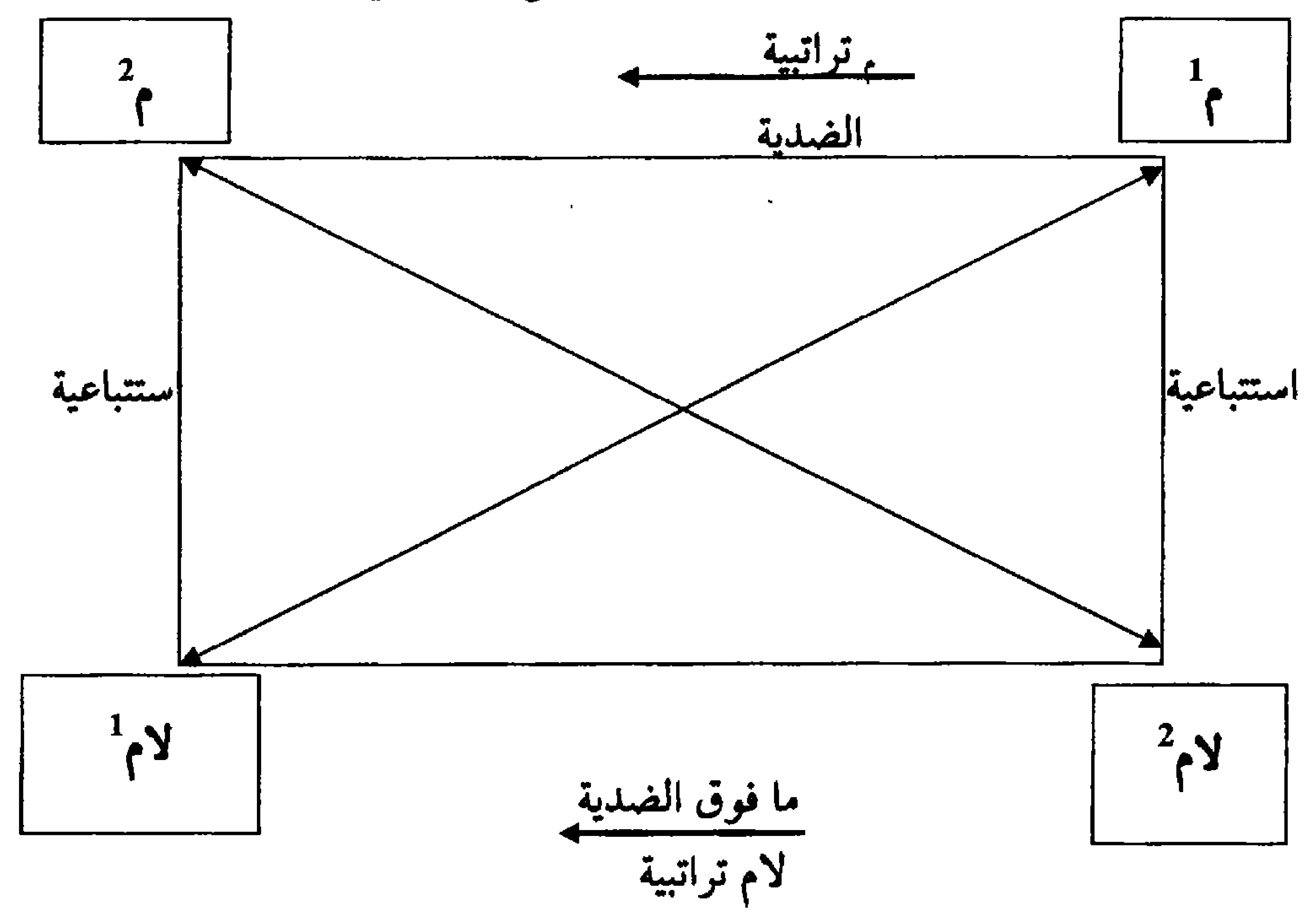
فالعلاقة بين (م1) و(م2) علاقـة تضـاد، و العلاقـة بـين (م1) و (م) مـن جهـة، وبين(م2) و(م) من جهة أخرى علاقة تراتبية "Relation Hiérarchique".

وللاشارة فإن هـذا المحـور الـدلالي يمكـن أن يـرتبط في علاقـة تقابليـة مـع محـور ثان،وهذا الأخير يمكن أن يرتبط في علاقة تقابلية مع محور ثالث .. وهكذا نصل إلى محـاور دلالية متمازجة مع بعضها البعض، وناتج بعضها من بعض . فولـد/ بنـت مـثلا دلالتـان تتمحوران في نقطة مشتركة بينهما هي 'إنساني'، ويـدرك هـذا المحـور في علاقتـه بـالحيواني، حيث يلتقيان في محور آخر هو (حي) الذي يفهم أثناء علاقته بمحور جماد [62] .....



[62] – أنظر محمد الناصر العجيمي –في الخطاب السردي –نظرية 'غريماس' الدار العربية للكتاب 993 –تونس ص64.

وبناء على هذه الثنائيات التي تشكل البنية الدلالية الأساسية المبنية على التقابل، يمكن لنا تأسيس نموذج منطقي ينظم شبكة من العلاقات بين الوحدات الدلالية الناتجة عن البنية السابقة، يسمى بالمربع السيميائي الذي اعتبره "غريماس": "على أنه لتحقيق النوايا وترجمتها إلى عمل وفعل وتفاعل يحتاج إلى أرض تكون ميدانا تتموقع فيه الأطراف المتواجهة والمتجاذبة، ذلك الميدان هو المربع السيميائي"(63)



1- فالعلاقة بين (م1)و (م2) من جهة و(م) من جهة أخرى علاقة تراتبية، وتشكل العلاقة نفسها بين (لام2) و (لام1)من ناحية و(لام) من جهة أخرى .

2- والعلاقة بين(م1) و(لام1) على التناقض "Contradiction" أي أن إحدى الوحدتين تنفي الأخرى، وتنقضها، فلا داعي للمزج بينهما، أو إيجاد لفظ وسطيهما بمعنى آخر، يجب اختيار إحداهما دون الأخرى . وبنفس المنوال ترتبط العلاقة بين (م2)و (لام2) .

(63)– ترجمة د.محمد مفتاح – دينامية النص (تنظير وإنجاز) –المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء (المغرب) –ط2 حزيران.ص9.

3- في حين أن العلاقة بين (م1)و (م2) على الضدية "Contrariété" إذ المقابلة بين الطرفين تكون عكسية، أي يستوجب وجود أحدهما الآخر، بعبارة أخرى عندما أقول كلمة "قصير" فإنه يخطر في فكري بصورة تلقائية وضمنية في ضدها وهي كلمة "طويل". وعكس الوحدتين الدلالتين المتناقضتين اللتين تنفي أحدهما الأخرى نفيا مطلقا فإن التقابل يسمح بوجود مقومات وسيطة تأخذ بدلالة بين المتقابلتين، فينتج لا قصير/ لا طويل وهما المتمركزتان في المحور الدلالي (لام) الموسوم بالصفة.

بينما العلاقة بين (لام1) و(لام2) يطلق عليها "غريما س" ما فوق الضدية .

4- والترابط الموجود بين (لام2) و (م1) من الوجهة الأولى بين (لام1) و(م2) من الوجهة الثانية توسم بالاستتباعية "Implication" فإن وجد المقوم "لا طويل" يستلزم إلغاء صفة الطول، وإحلال مكانها صفة "القصر"[(64)].

وبعد عرض هذا المربع السيميائي نستطيع أن نقول أن هذا النموذج شكلي، وأن دوره يكمن في استقراء المعنى المتنقل من مرحلة إلى أخرى، بغض النظر عن العالم الخارجي الذي لا تربطه اللغة، أو بالأحرى النص علاقة انعكاسية آلية، بل هو العالم الخارجي مؤول على احتمالات تختلف من لغة إلى أخرى .

كما أن المربع السيميائي يساهم في ضبط العلاقة المنطقية الكائنة بين الوحدات الدلالية الكائنة في أدغال النص، حيث يستطيع اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمسيطرة على بنيته السطحية .

تشكل رحلة السندباد البحري بوجه عام و الأولى منها بوجه خاص واحدة من الرحلات التي يتضمنها كتاب " ألف ليلة و ليلة " و هي التي تتولى فيها شهرزاد روايتها للملك شهريار و الملاحظ أن كلا منها يتناول وجها خاصا من أوجه التحدي بغية القضاء على الفقر و الخمول و الكسل. وتعدد مرامي النص الواحد، و تنوع أغراضه

[(64)] ينظر، رشيد بن مالك-مقدمة في السيميائية السردية-دار القصبة للنشر-الجزائر 2000.ص 14/ 16.

و كثرة عبره ميزة من المميزات الرئيسية لمثل هذه الانجازات الإبداعية التي يشكل الترميز أداة من أدواتها.

و إذا كان الموضوع الأول من رحلة السندباد الطويلة هو السفر إلى الجزيرة الكنز عبر الجزر بواسطة السفينة، و قبوله للتحدي و عدم رجوعه مع الركاب أثناء تحققه من أن المكان الذي وصلوا إليه ليس هو الجزيرة الحقيقية بل هي سمكة كبيرة ستغرق بالركاب إن بقوا عليها.

و الحكاية الموالية تؤكد نجاة السندباد البحري من الغرق و وصوله إلى الجزيرة و الثالثة تحكي عن الصداقة التي كانت بينه و بين الملك المهرجان بعد الالتقاء به و التعرف عليه. بينما الرابعة تعبر عن عودة السفينة إلى الميناء و حواره مع رئيسها للتحقيق حول البضاعة الموجودة بداخل المركب. في حين أن الحكاية الخامسة تتحدث عن استرجاع السندباد البحري لبضائعه و كسب ثقة الملك له بعد تسليم الهدية لهذا الأخير.

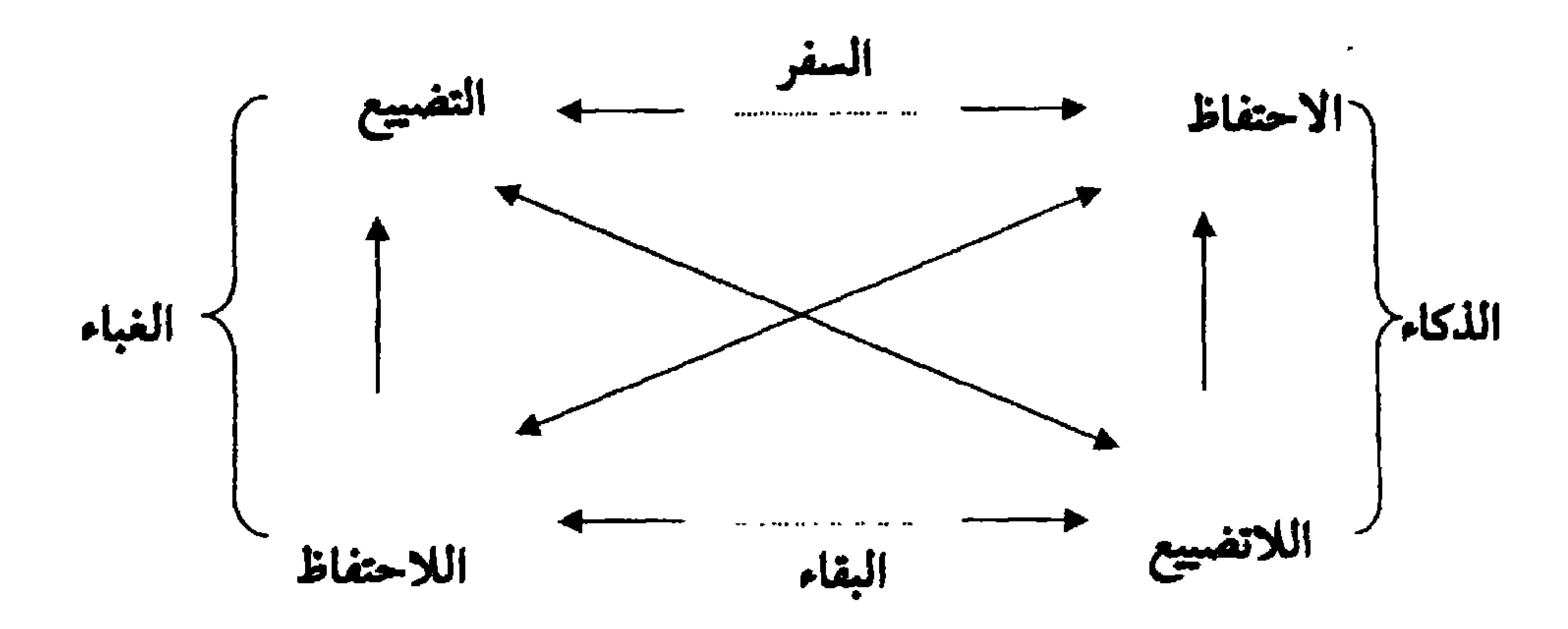
إن النص السندبادي الذي نريد مقاربته هو من الحكايات الشعبية، شخصياتها خيالية مما يضفي على النص بعدا غرائبيا، و خاصة في تلك الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الجان. و هذه الغرائبية المعتمدة و المستعملة في الفضاء الحكائي السندبادي هي رمزية يستعان بها لبلوغ الغاية الحكمية أو التعليمية، كما أنها رمزية بسيطة أولية تتفق مع المستوى العقلاني للحكم و الأفكار التي تعبر عنها .

و هذه الرؤية العقلانية التي تكمن وراء العمل تتوسل شكلا بسيطا لتبليغ البعيد و العميق من طروحاتها، و هو أمر يتلاءم مع الهدف الاصلاحي الذي يتطلب الفعالية الأقوى في عملية الإيصال والاتساع الأقصى في دائرة الاتصال.

فالشخصيات و الأشياء الرمزية الموظفة في هذه الحكايات إنها تفترض التلقي التأويلي من المتلقي الخاص، للكشف عن الدلالات المختفية، و تكوين بنيتها العامة من أفضل الطرائق المنهجية لمقاربتها.

مقاربة البنية العميقة لرحلة السندباد الأولى:

فالمتلقي للحكاية الأولى يرى أنها تدل على عزم السندباد البحري على السفر، و ذلك لعدم رضوخه للفقر بعد نفاذ أمواله، و لن يتأتى له ذلك إلا بالوصول إلى الجزيرة للعمل فيها و استرجاع أمواله الضائعة. و بالتالي فالحكاية الأولى تتضمن ثنائية التضييع و الاحتفاظ التي يمكن توزيعها على المربع السيميائي التالي:

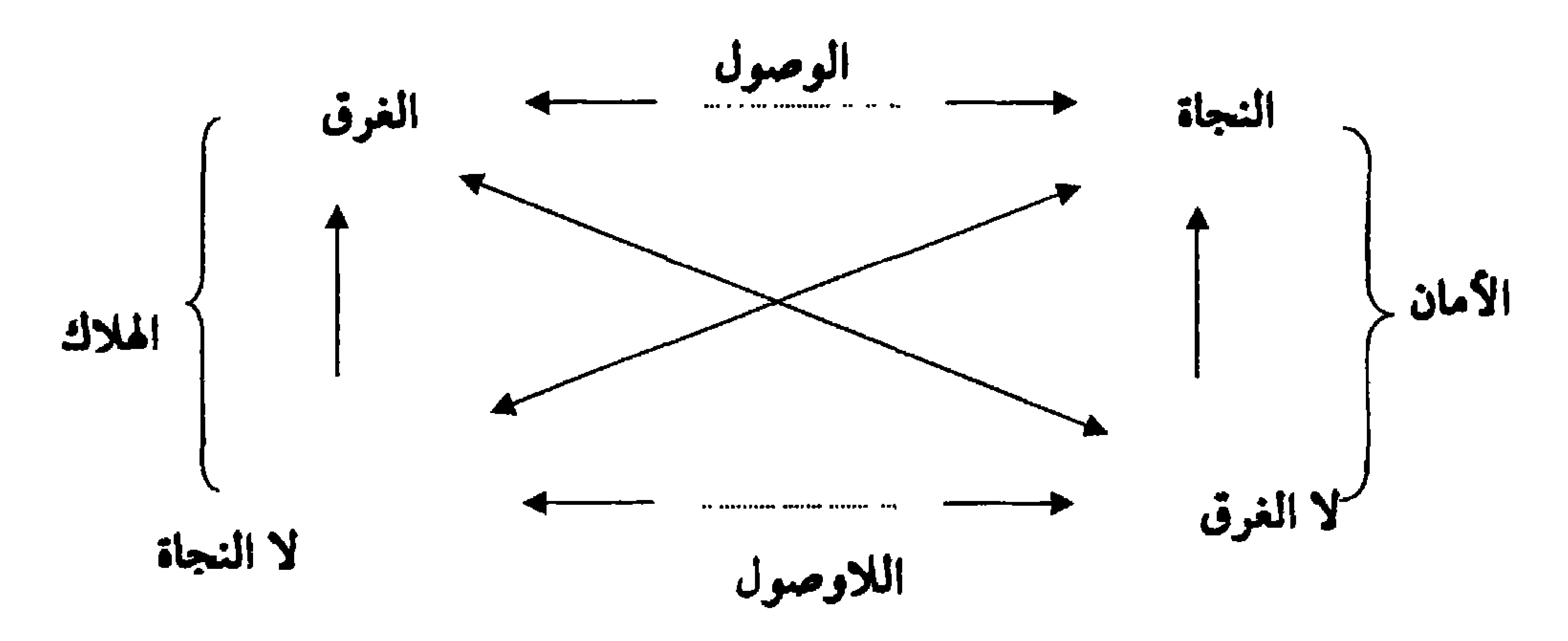


حيث السهم (←.....→) عن علاقة التضاد و ما تحت و التضاد (←→) عن علاقة التناقض و (←—) عن علاقة التضمين بين المعطيات الدلالية المطروحة و(+) عن الحيز أو المجال الدلالي الإيجابي و (-) عن الحيز أو المجال الدلالي السلبي، و عندما كان عنصر الاحتفاظ و التضييع يشكلان في نفيهما علاقة تضاد بين الاحتفاظ و التضييع من ناحية و التضييع و الاحتفاظ من ناحية ثانية فبالامكان اعتبارهما ينتميان إلى صنف دلالي واحد. و إذا كان التضاد يتخلل النص بين عنصرين دلاليين أساسيين (الاحتفاظ / التضييع) ميزة واضحة للنصوص ذات الهدف التعليمي التي تتطلع إلى توجيه المتلقي و جعله يتبنى رأيا أو إعطاء وجهة نظر خاصة، فهذا الهدف يفترض التمييز المطلق بين موقعين مما ينتج عنهما إدانة أحدهما (الفاسد) و الإشادة بالآخر (الصالح). غير أن علاقتي التضاد و ما تحت التضاد يسببان التناقض بين السفر و

البقاء، كما أن علاقتي التضمين تقيمان تناقضا بين الذكاء و الغباء، فالسفر يعني إصابة الحاجة و بلوغ الغاية أو الهدف المطلوب من جهة، و من جهة أخرى فإن البقاء يعني الفشل و الاستسلام للأمر الواقع. إلا أن الاحتفاظ و نقيضه اللاتضييع يستلزم أحدهما وجود الآخر و كذلك بالنسبة للعلاقة بين التضييع و الاحتفاظ.

و لما كان الاحتفاظ بالمال يحفل بسمات دلالية إيجابية بما تشير إليه من نجاح فعلي في المهمة المطروحة على الذات، و من تلبية للرغبة الدافعة إليها، و تضييع المال و عدم القدرة على استرجاعه بسمات دلالية سلبية توحي بالفشل و الجمود.

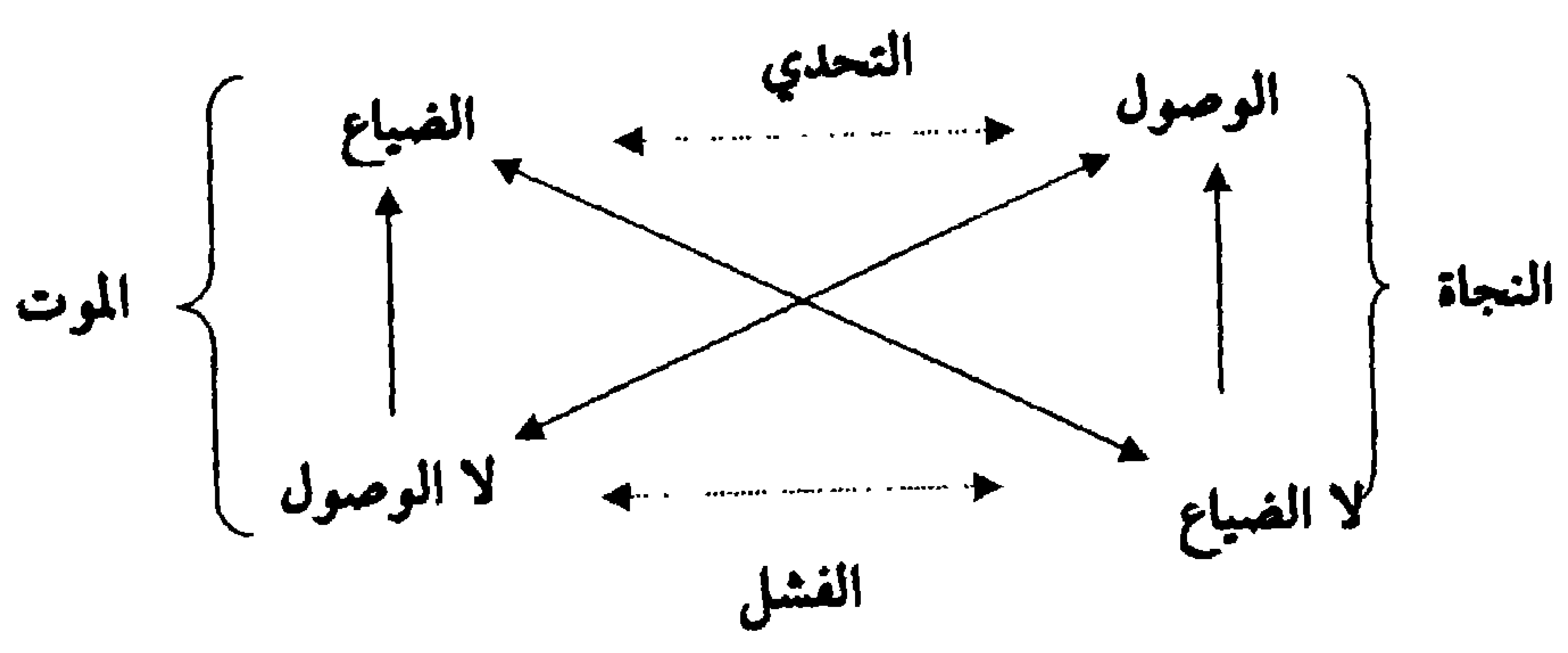
غير أن الحكاية الثانية يتغير مربعها السيميائي نحو ثنائيات أخرى تشتمل على النجاة / الغرق المتمحورين في نقطة الوصول و النجاة / اللانجاة و الغرق / لا الغرق المتضمنين للتناقض و النجاة / لاالغرق الملتقيان في محور الأمان و الغرق / لا النجاة الموحيان بالهلاك.



فالسندباد البحري من خلال هذا المربع كان يواجه صراعا عنيفا فعند إغراقه مع جماعة من الركاب في البحر كان لا يدري إن كان يستطيع النجاة أم لا ؟، لكن بمجرد رؤيته للقصعة ازداد تحديه للموت طامعا في النجاة للوصول إلى الجزيرة المزعومة. و بالتالي فعملية الوصول تطلبت منه ثنائيتين متضادتين الغرق/ النجاة، فبواسطتهما كان التحدي و كانت المغامرة لعدم الاستسلام للأمر الواقع وهذا يحتم استبعاد الثنائيتين المتناقضتين النجاة/ لا النجاة و الغرق / لا الغرق . وهما دلالة على قوة العزم و

الإرادة التي كان يتميز بها السندباد البحري، في حين أن الثنائية التي تتمثل في لا الغرق/ لا النجاة و التي يتولد عنها اللاوصول إلى الجزيرة و هذا شيء لا يمكن أن يقع، و إذا نظرنا إلى ثنائية النجاة / لا الغرق نجدها تتميز بالإيجاب و تستجيب لرغبات الذات الطامحة لرؤية الجزيرة، غير أن ثنائية الغرق / لا النجاة فهي دلالة على الهلاك و الموت. و بالتالي فهذه الشخصية المغامرة تتميز بالإيجاب، فهي عبرة لكل إنسان يطمح للحصول على الرزق لأن الحياة شاقة، مليئة بالأشواك، والتحديات تفرض على المرء اتخاذ أسلوب العمل و نبذ الكسل للوصول إلى المبتغى المراد .

لكن الحكاية الثالثة يتشكل مربعها السيميائي من الثنائيات المتمثلة في الثنائية المتضادة و هي الوصول و الضياع المتمحورة حول نقطة التحدي، و كذا في الثنائيتين المتناقضتين الوصول / لا الوصول، الضياع/ لا الضياع، و بين الثنائية ذات البعد الإيجابي المتمركزة حول محور النجاة و الثنائية السلبية الضياع/ لا الوصول الموحية بالهلاك. بينما الثنائية ما تحت التضادفعنصراها المتقابلان هما لا الضياع/ لا الوصول و هما يدلان على الفشل .



فالتضاد بين الوصول و الضياع يشكل أساسا التناقض بين التحدي و الفشل من جهة و بين النجاة و الموت من جهة أخرى، و تتوزع هذه المعطيات الدلالية للنص في مجالين دلاليين عامين إيجابي يجمع الوصول و اللاضياع و النجاة، و يتخذ الحياة سمة له، سلبي يتخلله الضياع و اللاوصول و الهلاك ويكون الموت سمة له .

إن محاولة السندباد الوصول إلى الجزيرة قد كللت بالنجاح و لم يكن ذلك إلا بالتحدي و عدم الاستسلام للفشل، فإذا كان في بداية الأمر قد ضيع ماله و بضائعه التي رجعت مع المركب فكيف له أن يعيش في الجزيرة بعد الوصول إليها ؟ و هل فيها سيتيه؟ أم سيواصل تحديه ؟.

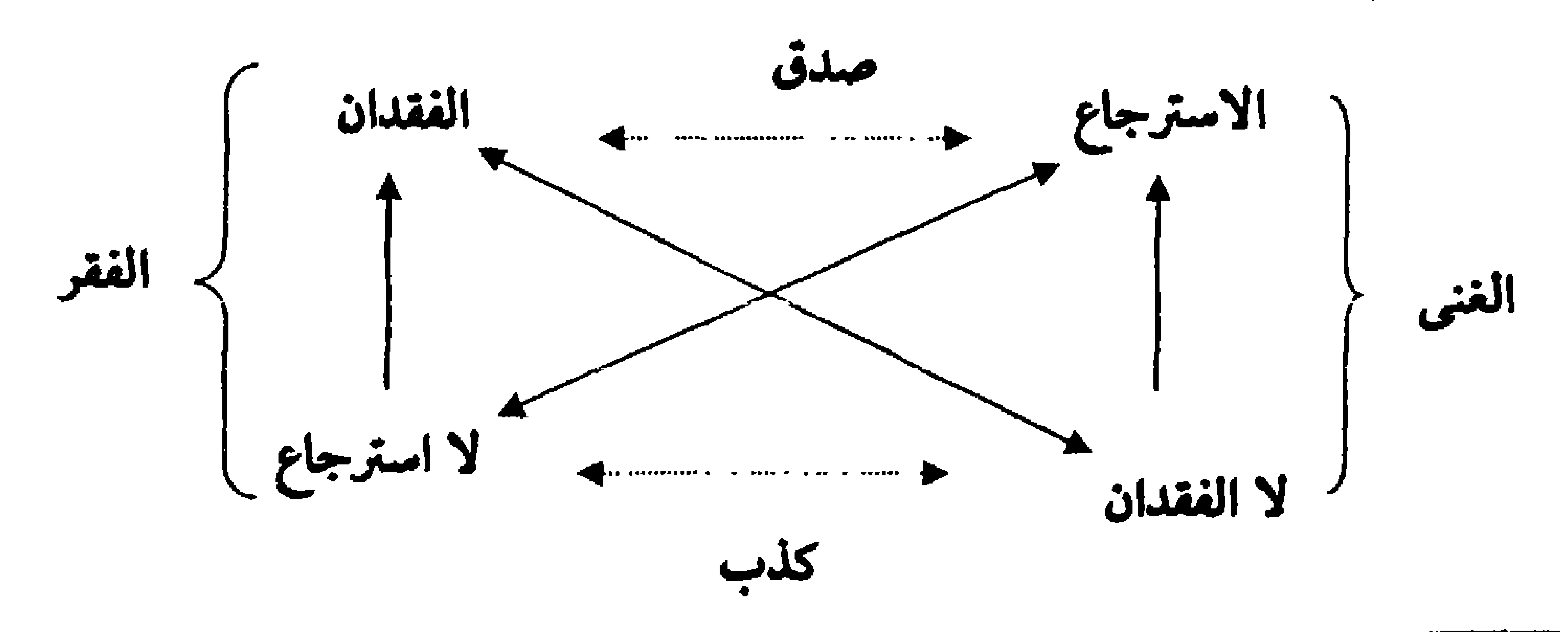
إن محاولة السندباد الحصول على المال أو استرجاع ما ضاع منه تستلزم لنجاحها في هذه المرة القدرة على مواصلة التحدي و عدم الشعور بخيبة الأمل. و يشاء القدر في هذه الحكاية أن يتعرف على الملك المهرجان و يزداد تعجب هذا الأخير بما جرى للسندباد البحري أثناء سفره عبر البحر، فيعينه كاتبا على الميناء ليحقق في أمر السفن التي ترسو عليه.

و في الحكاية الرابعة يتمحور مربعها السيميائي على الثنائيات التالية:

الاسترجاع / الفقدان، الفقدان / لا استرجاع، الاسترجاع / لا فقدان، الاسترجاع / لا استرجاع الفقدان / لا فقدان.

فاستطاعت الذات بفضل عزمها ومغامرتها المستمرة أن تنجح في كل مسيراتها فالاسترجاع/ لا فقدان المتسمان بمحور القدرة و الذكاء، و الاسترجاع و الفقدان الموسوم محورهما بالغنى و أن يبتعد عن كل ما هو سلبي لا يلائم نفسيتها الطموحة كالفقدان / لا استرجاع و الاسترجاع/ لا فقدان اللذين يؤولان إلى الفقر.

فعملية استرجاع البضائع لم تكن هينة أمام السندباد البحري بل كانت عسيرة وشاقة و خاصة إذا راعينا الفترة الزمنية التي استغرقتها بين الضياع و الاسترجاع. ونستنتج ذلك من خلال نسيان قائد المركب لشخصية السندباد البحري الذي لم يتذكر ملامحه ولم يعرفه أثناء الالتقاء به بميناء المدينة.



منطق الحكي :

تعتبر هذه الفكرة امتدادا لجهود "غريما س" السابقة، وعنوانا لكتاب "كلود بريمون" "Claud Brimond"، الذي يرى فيه أن الطريقة التي سلكها "بروب" يمكن تطبيقها على جميع الحكي، الذي يحتوي على قوانين واحدة سواء في مجال الحكاية، أو القصة، أو الرواية ويتطرق "بريمون" إلى نوعين من السيميولوجيا، سيميولوجيا نوعية، أي أن كل سيميولوجيا تدرس فنا إبداعيا مستقلا بذاته، وهناك نوع آخر هو سيميولوجيا الحكي "ويميز بريمون" في هذا الصدد بين نوعين من السيميولوجيا: سيميولوجيات نوعية، كل واحدة منها تهتم بفن قصصي بعينه وسيميولوجيا واحدة عامة ومستقلة، هي سيميولوجيا الحكي ".[65]

ويتأسس بحث بريمون على قاعدتين من قواعد "بروب" التالية :

1- إن متتالية الوظائف في الحكاية العجيبة الروسية هي دائما متماثلة .

2- إن كل الحكايات الخرافية، إذا نظر إليها من حيث بنياتها، فإنها تنتمي إلى نمط واحد

الشيء الذي جعل"بريمون" ينتقد المنهج الذي اعتمد عليه بحث "بروب" حيث أنه لم يستطع الكشف عن الوظائف المحاور "Les Fonctions Pivots" في الحكاية الروسية، فهي التي تؤثر في تغيير مسار الحكي، وتؤدي إلا تعدد مساراته "وهي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تسمح بتغير مسار الحكي و بإمكانية تعدد مساراته"[66] فمتتالية الوظائف عند "بروب" مبنية على المنطقية و الجمالية والترتيب الزمني، فوظيفة الصراع على سبيل المثال يليها دائما وظيفة النصر "victoire" وإذا كانت نهاية البطل هي الهزيمة فتغير الوظيفة الأولى بالإساءة "MéfaitA"

فالنصر عند "بريمون" ما هو إلا احتمال واحد من بين الاحتمالات المتوقعة كالهزيمة، النصر والهزيمة , لا نصر ولا هزيمة , وهذه الاحتمالات لا يتضمنها بحث "بروب".

فالرأي البديل الذي يقدمه "بريمون" كتصور خاص للمتتالية الحكائية ولقانونها الخاص، هو أن هذه الأخيرة يجب أن تمر بثلاث مراحل :

---

(65) – م س ص 34.

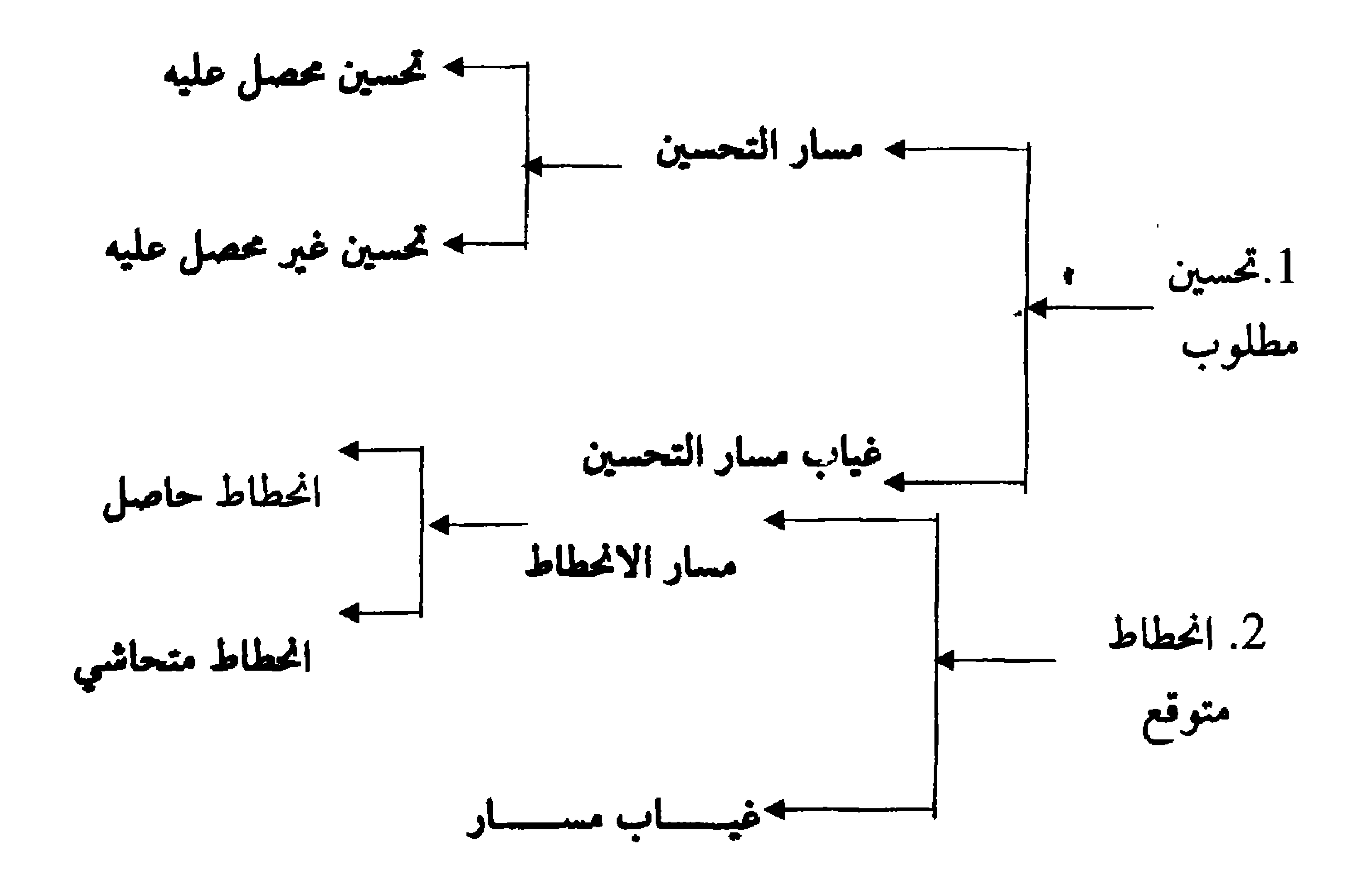
(66) –Claud brémand: logique du récite seuil paris 1975 p.20/21.

1- حالة تفتح إمكانية سلوك ما أو حدث ما .

2- الانتقال إلى مقدمة الفعل الخاص بتلك الإمكانية أي يتضح هذا من خلال سلوك يستجيب للتحريض الذي تخللته الوضعية الأولى .

3- نهاية الحدث الذي يغلق مسار المتتالية إما بالنجاح أو بالفشل[67] .

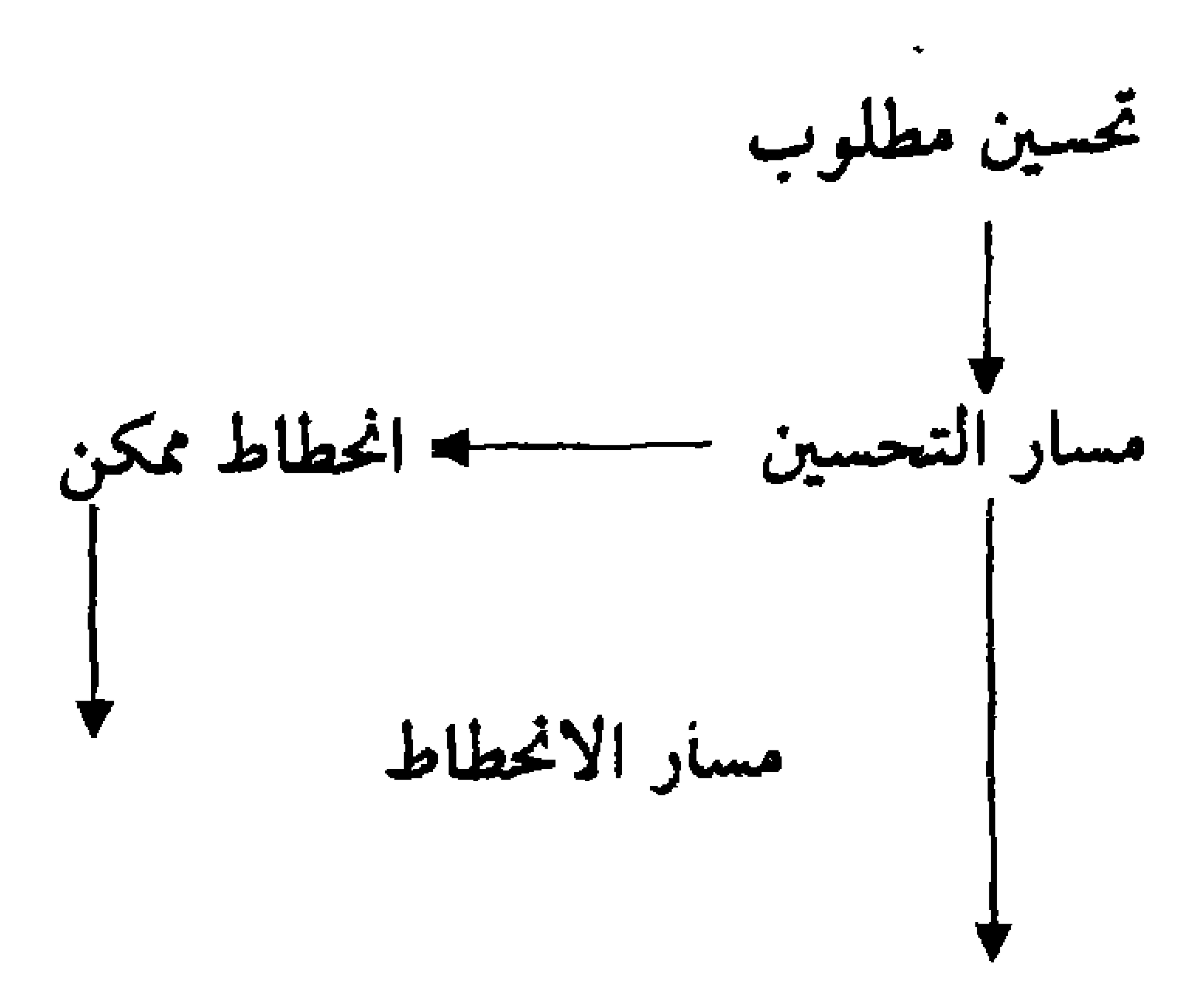
وكل مرحلة من هذه المراحل تحتمل احتمالين اثنين، فالأولى تفتح إمكانية حصول الفعل أو لا تفتح ذلك. والثانية تحقق الإمكانية أو لا تحققها، و الثالثة تحقق النتيجة أولا تعمل على تحقيقها. و على هذا فما يتضمنه السرد من أحداث يبنى على نمطين متسلسلين يساهمان في توفير الشروط الضرورية لإنجاز الشيء أو عدم إنجازه وهما نمط التحسين "Amélioration" ونمط الانحطاط "Dégradation" فيأتيان على الشكل التالي حسب إمكاناتهما الموزعة عليهما :



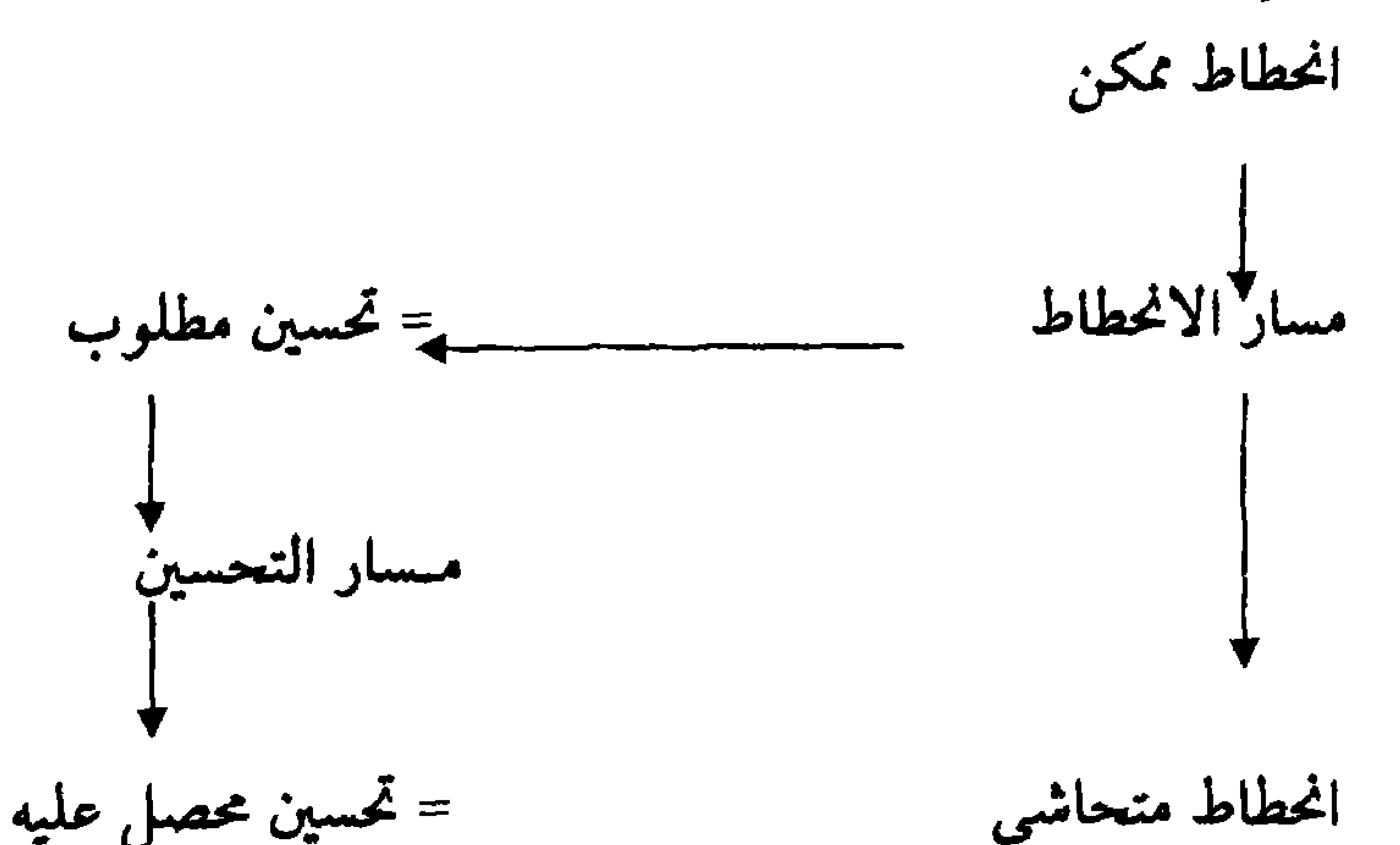
[67] Ibid p.20-21

فالهدف من وراء هذه الاحتمالات هو أن تطور الحكي لا يأخذ اتجاها خطيا واحدا بل قد يطرأ التداخل "lénclave" بين مسارين متعارضين و يبين "بريمون" ذلك على الشكل التالي [68]

المسار الأول :



المسار الثاني :



يتضح لنا أن العمل الذي أنجزه "بريمون" في مجال منطق الحكي أنه يشبه ما قام به "غريماس" فالمصطلحان "مسار التحسين" و"مسار الانحطاط" عند هذا الأخير يسميان

(68)- C . f C.Brémond : Ibid P :68/69

بالبرنامج السردي، وكلاهما يتطرق إلى الاحتمالات الممكنة عند تعقد الحكي مما يؤدي إلى تعدد البرامج السردية وتشابكها فيما بينهما، وحين يذكر"بريمون" مساري التحسين والانحطاط، يبين أن الاحتمالات و العلاقات المنطقية الرابطة بين ما يطلق علية المستفيد"Bénéficiaire" فإنه يقابل "ذات الحالة" عند"غريماس" و الحليف "Pallié" الذي يعني عند هذا الأخير "ذات الإنجاز"[(69)]

وما يمكننا أن نستنتجه أن "بريمون" يستعمل ست مصطلحات لها علاقة وثيقة بالأدوار الرئيسية في الحكي، ولديها ما يقابلها عند "غريماس" وعند "فلاديمير بروب"،ولتوضيح ذلك سنرسم الجدول التالي :

	الأدوار الرئيسية في الحكي					
	1	2	3	4	5	6
عند بريمون	Patient منفعل	Agent فاعل	Influenceur محرّض	Protecteur حامي	Frustrateur محبط	Acquéreur محصل
عند غريماس	Sujet D'état ذات الحالة	Sujetde faire ذات	Distunateur مرسل	Adjuvant مساعد	Opposont معارض	Distinataire مرسل إليه
عند بروب	Héros بطل	Héros بطل	Mondateur باعث	Donateur واهب auxiliaire مساعد	Agresseur معتدي	

وقد بذل "بريمون" جهدا لا يستهان به، جعله يدرس جميع الحالات الممكنة الخاصة بالشخصيات السابقة، و الإمكانات المحتملة لقيامها بوظائفها داخل الحكي، وكمثال

(69)-C.f C. Brémond : la logique des possibles narratifs in communication n°08 Seuil paris 1981p 108.

عن هذه التقسيمات التي يذكرها أثناء دراسته، نأخذ مثال المنفعل "Patient" حيث يعرفه قائلا :"إننا نعطي تعريف القائم بدور المنفعل لكل شخصية متأثرة -بشكل أو بآخر- بجريان الأحداث المحاكاة فهناك حالة أولى للمنفعل في أي حكي يرمز لها (أ) ويوضحها بالمثال التالي (70)

"كان ملك ليس له أطفال" فإما أن تبقى هذه الوضعية على هذه الحالة، وإما أن تتغير،ولكي يحدث هذا التغيير،فلا بد أن يحتوي الحكي على مسار للتغيير "Processus de Modification" الذي لا يجب أن يكون عضويا، كما ينبغي أن يكون سائرا نحو تغير الحالة الأولى، وماضيا نحو النهاية دون توقف . فإذا اعتبرنا زوجة الملك حاملا فهناك احتمال لمسار التغيير، لأنها قد تجهض أو تلد مخلوقا أبله :"إنه إذن لا يمكن الحديث عن تغيير حقيقي حاصل في الحالة الأولى، إلا عندما ينتهي مسار التغيير إلى نتيجة إيجابية. وعندما يتحقق ذلك نكون أمام حالة جديدة قارة تتطلب مسار آخر للتغيير وهكذا" (71)

ويمكن رسم احتمالات بريمون على الشكل التالي :

المنفعل محافظ على وضعه (أ) نظرا لغياب مسار التغيير	**المنفعل محافظ على وضعه (أ) مع وجود مسار التغيير**
المنفعل محافظ على وضعه (أ) نظرلعدم اكتمال مسار التغيير	**المنفعل في وضع جديد مخالف للوضع (أ) لإكتمال مسار التغيير**

(70) voir c .bremond p.139-140

(71) Ibid p :139/140

باختصار شديد نستطيع أن نقول أن هذه الدراسة المنطقية للحكي التي جاء بها "بريمون" لا تختلف كثيرا عن دراسة "غريماس" لأن منطلقهما واحد رغم الاختلاف في المصطلحات،كما تمكن المتلقي من دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع في عملية الحكي، شريطة أن يتوخى في ذلك الطريقة العملية: "وهذه الاحتمالات رغم تعددها أحيانا تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معه دراستها بطريقة عملية، ودون دوران في متابعة الافتراضات، والتأويلات الاعتباطية "[72].

وتدعيما للجانب النظري ارتأينا أن نقوم بمقاربة هذه النصوص الحكائية ضمن مستواها السطحي لتكتمل خطة هذا المبحث. فعملنا الإجرائي فيها كان يرتكز على استنطاق النص وفق ما يمليه علينا خارجيا انطلاقا من كلماته وعباراته المنطوقة، ومن مختلف إشارات المسموعة، وبنيته السردية المعروفة، فعملية تلقينا لهذا النص بعد هذا الفصل كانت عادية بمعنى أنني حاولت من خلالها أن أتلقى النص مثلما يتلقاه القارئ البسيط الذي يقف عند حدود بنيته السطحية منطلقا من تجربته التربوية والتعليمية.

مقاربة وظيفية للرحلة (المستوى السطحي)

إن المتلقي العربي ليلاحظ أن هناك فراغا كبيرا يحتله النقد العربي في مجال دراسة فنيات السرد لحكايات "ألف ليلة وليلة"، وإن وجدت بعض هذه الدراسات، فهي نادرة تعد على أطراف الأصابع. ولعل ذلك يرجع في نظري إلى سببين رئيسيين هما:

أ-عدم الاستفادة من النظرية النقدية الغربية الحديثة، بدعوى أن الثقافة العربية بصفة عامة تحمل خصوصيات مستقلة عن باقي الثقافات الأخرى، وأن تطبيق هذه النظريات على الأدب العربي ليعد ذلك-في نظرهم- من قبيل الاعتداء والغزو الثقافيين.

ب- غياب الترجمة، وعدم تشجيع المترجمين لنقل كل ما هو مفيد من الآخر بغية إثراء الساحة النقدية العربية.

---

[72] – م.س ص44.

وإذا تحدثنا عن السرد الحكائي، فإن كثيرا من المثقفين يعتقدون أنه ضد الحوار ويطلق على كل فن قصصي أو حكائي أو روائي، وبواسطته يطلع المتلقي على الحدث بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها إلى المتلقي.[73]

وألف ليلة وليلة تتمركز على شخصية ساردة أسطورية هي "شهرزاد" التي تروي هذه الحكايات بواسطة الأشكال التالية:

1- تستهل كل حكاية بحديثها المشهور: "بلغني أيها الملك السعيد.."»ماعدا حكاية الليلة الأولى التي تتولى حكايتها بمفردها مرتكزة فيها على الضمير الغائب (هو).

2- إسناد العملية السردية لشخصية حكائية أخرى تنوب عنها في سرد الأحداث، وذلك عن طريق توظيف ضمير المتكلم (أنا).

وشهرزاد في الحقيقة هي واسطة بين السارد الأصلي لهذه الحكايات، وبين المتلقي (الملك شهريار). والمتأمل في عملية الحكي يجد أن الحاكي لا يقتصر على ضمير الغائب فقط، وعلى ضمير المتكلم أيضا، بل يمزج بينهما جميعا ونجد ذلك في مقدمة الليلة السابعة عشرة:« قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أن كبيرة الصبايا لما تقدمت بين أمير المؤمنين قالت: إن لي حديثا عجيبا، وهو أن هاتين الكلبتين السوداوين أختاي من أم أخرى غير أمي.. »[74]

فالفنيات السردية المستخدمة هي:-

أ -استعمال ضمير المتكلم في "بلغني" ثم في "إن لي"(أنا).

ب-وجود ضمير المخاطب في "أيها" الدالة على المتكلم المخاطب (أنت) وهنا يظهر المزج في العملية السردية بين الشخصيتين الساردة والمتلقية للحدث معا.

---

[73] – عبد المالك مرتاض– الف ليلة و ليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد (د.م.ج) –الجزائر (93) ص84

[74] الف ليلة و ليلة– من (1) –دار الكتب العلمية– بيروت –ص63

ج-استعمال ضمير الغائب في "لما تقدمت"، "قالت" وهو الضمير المستعمل بكثرة.

وعبارة "بلغني" هي السائدة ونادرا ما نجد كلمة "يحكى" أو "حكى" أو "كان". وبذلك أصبحت الظاهرة تقنية من تقنيات السرد في الأدب العربي إلى جانب كلمة "زعموا" الشائعة في "كليلة ودمنة" وعبارة حدثنا المستعملة كثيرا في المقامات كما يؤكد ذلك "عبد الملك مرتاض" في قوله: «ومن الواضح أن هذه العبارة "بلغني" هي أيضا دخلت الأدب السردي العربي لأول مرة في التاريخ، فالسارد العربي لم يشأ اصطناع "زعموا" التي نجدها تشيع في بدايات خرافات كليلة ودمنة.. كما لم يشأ اصطناع هذا المبدع "حدثنا" التي نجدها خاصية من خصائص السرد المقامي »[75]

ولعل عبارة "بلغني" أقوى دلالة من كلمة "زعموا" على أساس أن الأولى توحي بأن التي تحكي هي الشخصية الساردة، المسيطرة على أحداث الحكاية وعلى الزمن والحيز معا.

بينما الثانية "زعموا" هي عبارة أسطورية ترفضها العقلية العربية، لأن الزعم يتساوى مع الكذب وهذا الأخير ليس من شيمة العظماء من الرجال "ويبدو أن عبارة "بلغني" هي الأليق بليالي شهرزاد التي كانت حريصة على الاستحواذ على انتباه الملك "شهريار" استحواذا مطلقا.

« ولو اصطنعت مثلا عبارة "زعموا" لكانت بداية الحكاية متسمة بشيء من الأسطورية ... فالزعم بمثابة الكذب، والكذب لا يليق بمقام العظماء من الرجال.. »[76]

3- هناك جملة أخرى كثيرا ما تتكرر في كتاب "ألف ليلة وليلة" تجعل الحكايات مرتبطة مع بعضها البعض كأنها نص واحد وهي "أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح"، فرغم حاجز الفجر الزمني الذي يفصل بين الحكايات، إلا أننا لا نحس بالملل أو التمزق السردي، بل كثيرا ما يجعل المتلقي حينما يقرأ هذه العبارة يتشوق إلى مزيد من القراءة للحكايات الليلية، أو الاستماع إليها، إن هذه

---

(75) م.س ص .89.

(76) م.ن ص89.

الجملة القصيرة:" أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح" هي العمود الفقري في الليالي، همزة الوصل التي تربط أجزاء الحكايات وتجعل الكتاب وحدة واحدة. فالليلة تقطع -عادة- وسط جملة قصيرة تقولها شهرزاد قبيل أن يدركها الصباح، ثم تكملها في الليلة القادمة »[77]

وتدعيما لما قلناه نسوق هذا المثال:" ..فسلمت عليهم، فردوا علي السلام، ورحبوا بي وقد سألوني عن بلادي. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة (533) قالت بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد البحري قال: ولما سألتهم عن بلادهم ذكروا لي أنهم أجناس مختلفة »[78]

4- ومن حيث الطول والقصر فحكايات "ألف ليلة وليلة" تتفاوت من حيث ذلك، فالطويلة منها يتولد عنها حكايات قصيرة يصير فيها الأبطال الثانويون إلى أبطال أساسيين في الحكاية الأصل إلى أن يرووا ما حدث لهم في السابق.

أما الحكايات القصيرة فقد تتفرع من الحكايات الطويلة، وقد لا تتفرع منها، وتكون بذلك حكاية منفصلة عنها كما جاء في الليلة (115) من حكاية الملك النعمان وولديه.

5- كما أنها تتضمن في طياتها قصائد شعرية لتبرز عاطفة السارد القوية، وهي تساهم في التعبير الصادق عن الأحداث، وحسن تصويرها." وتشمل حكايات الليالي على قصائد شعرية كثيرة توضح- عادة- للمتحدث التعبير عن عاطفة قوية. وواضح أن أهمية هذه الأشعار.. لا تكمن في قيمتها الفنية، وإنما في تعبيرها الصادق وتصويرها الدقيق للأحداث »[79]

6-وهناك العنصر الخارق ذو النمط الإعجازي والمثير للعجب الذي يخترق حدود

---

[77] شريفي عبد الواحد – ألف ليلة و ليلة – و أثرها في الرواية الفرنسيةفي ق:18– دار الغرب للنشر و التوزيع –وهران (01) ص36.

[78] م.ن ص44

[79] م.ن ص38.

الواقع، وهو عنصر يتسم بالصبغة الخيالية قصد إضفاء عنصر التشويق على النص الحكائي. كما أنه يساهم في تحريك عقدة الحكاية وتنشيط عملية السرد القصصي.

ففي حكاية "السندباد البحري" مثلا يعتبر غرقه في البحر (موقفا ثابتا) من الناحية الفنية ويعد انقطاعا في العقدة، لو لا وجود القصعة التي أنقذته من الغرق، ووصوله إلى الجزيرة يعد أيضا موقفا ثابتا لولا تدخل الرجل العفريت الذي أخذه معه تحت الأرض، ثم إلى الملك المهرجان ملك الجزيرة.

وفي هذا الصدد يصل "تزفيتان تودوروف" "T.Todorov" إلى نتيجة دقيقة هي:

« إن كل نص يتكرر فيه العنصر الخارق هو بالضرورة سرد، ذلك لأن كل حادثة ذات سمة غيبية خارقة تأتي لتنقض استقرارا سابقا وتعيد ترتيب الموقف »(80)

7. فيما يخص الإطار الزمكاني لحكايات "ألف ليلة وليلة" أنها تقع من حيث الزمان في الماضي البعيد تحت عبارة "في سالف العصور والأوان" وهناك أزمنة شبه تاريخية تمويهية كزمن "الرشيد" و"الأمين" والهدف من وراء هذه الأزمنة هو الخوف من الوقوع في الصراع مع السلطة، وتجنبا لأذى الحاكم« ...ونادرا ما تجري الأحداث في زمن شبه تاريخي.. لكن هذا لا يعني أن القصة وقعت فعلا في هذا الزمن أو ذاك، وإنما هو مجرد تمويه يلتجئ إليه القاص للتعبير عن واقع عصره متجنبا بذلك إدانة السلطان وأذاه »(81)

أما المكان في الحكايات الليلية متنوع وليس ثابتا، فأحداثها تجري في كل من العراق والشام ومصر والهند والصين، بلاد الروم والفرنجة، بالإضافة إلى الأماكن الخيالية كالجزر وما يتعلق بها من البحر، الميناء، قصر الملك، القاعة الموجودة تحت الأرض، .. وأماكن الجان

(80) م.س ص38

(81) -محمد جاسم الموسوي -مجلة الفكر العربي النعاصر-مركز الإنماء القومي- بيروت ع:38 (آذار) 86 ص26

وإذا نظرنا إلى علاقة المكان باللغة المحكية، فنلاحظ أن الشخصيات الحاكية هي بسيطة وبالتالي فلغاتهم المحكية أيضا بسيطة، فإنه كلما تنوع المكان في الحكايات الليلية تنوعت بالضرورة اللغة المحكية، ففي الجزيرة مثلا نجد الوصف المناسب لها فهي ذات فواكه كثيرة، ومياه عذبة وأشجار باسقة، فكأنها روضة من رياض الجنة..

وإذا انتقلنا إلى "المركب" في الميناء فإننا نجد لغة أخرى تلائم المقام "فلما وصلت إلى ميناء المدينة.. طوى الرئيس قلوعها وأرساها على البر ومد السقالة واطلع البحرية..."(82)

وهذا التنوع في اللغة المحكية يدل على أن السارد استطاع صقله وتنظيمه ".. هي التنوع الإجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا .. من أن تلائم بين جميع (تيماتها) ومجموع عالمها الدال ملاءمة مشخصة ومعبرا عنها"(83)

وما يمكننا قوله أن المكان استطاع أن يشكل صورة فنية للنص الحكائي من شأنها أن تجعل المتلقي لا يشعر بالملل أثناء قراءة النص، فكلما نزل ضيفا عليه إلا وشعر بحفاوة الاستقبال التي تبعث في نفسه اللذة والمتعة.

في طبعة ألف ليلة و ليلة التي اعتمدت عليها تبدأ حكاية رحلة السندباد البحري الأولى من الليلة الثلاثين بعد الخمسمائة، و تنتهي بالرحلة الرابعة والثلاثين بعد الخمسمائة.

و كما هو سائد كثيرا في هذا الكتاب , فإن حكاية السندباد البحري ترتبط برحلات أخرى بلغت سبع رحلات مبدئيا، كان يتعين علي التطرق إلى كل الرحلات التي قام بها السندباد لمعرفة العلاقة الوطيدة و الخفية بينها. إلا أنني سأقتصر على الرحلة الأولى.

حكاية السندباد مشهورة لدى القراء و خاصة الأطفال منهم، لكن كيف تكون بداية التحليل وخاصة وأن هذه الحكاية التي لا يعرف أي قارئ لها مؤلفها، فكيف له أن يدخل إلى عالم النص بدون عنوان ؟.

---

(82) -م.س-م(3)ص 44

(83) باختين ميخائيل- الخطاب الروائي-ت:د.محمد برادة-دار الفكر -القاهرة (87)ص40 ط:01

فبداية عملنا الإجرائي كان يتطلب منا التعامل مع النص المعطى، لعله الوحيد الذي سيبيح لنا بالعنوان الذي يريده، فعند تجوالنا في فضاءاته، و تمتعنا بالرحلات السند باديـــة، توصلنا إلى العناوين التالية:

1- المرحلة الأولى: خوف الركاب من السمكة الكبيرة وهربهم منها.

2- المرحلة الثانية: نجاة السند باد من الغرق، و وصوله إلى الجزيرة

3- المرحلة الثالثة: استقبال الملك المهرجان للسند باد البحري

4- المرحلة الرابعة: استرجاع السند باد لبضائعة

لكن الشيء الذي يلفت الانتباه، أن المتلقي لهذه الحكايات، سيجد فيها نوعا من التسلية التي تدفعه إلى تأويل ما جاء فيها من أحداث، عن طريق طرح بعض التساؤلات لمختلف الفراغات التي تشكلها عنا صرها المبهمة، والشبيهة بالألغاز الواجب حلها، وليس في النص إجابات تمكن المتلقي من حلها، ومن جملة هذه التساؤلات:

لماذا لم يهرب السندباد البحري مع بقية الركاب لينجي نفسه من الخطر؟وهل صحيح أن تتحول الجزيرة إلى سمكة ؟ ولماذا مكث في البحر يوما وليلة، دون أن يهلكه الغرق كبقية الركاب الآخرين؟ ماهي الأسئلة التي دارت بين السندباد وملك المهرجان في الرحلة الأخيرة؟ وما مصير تلك البضائع التي تركها السندباد البحري في السفينة؟وعلام تدل؟...

وهناك سؤال آخر عاد يطرح نفسه على القارئ البسيط من هو بطل هذه الحكايات الثلاث؟ فإنه سيجيب- لامحالة – بأنه السندباد البحري، وإذا أردنا منه تعليل ذلك؟ سيشعر بنوع من التردد،ولعل العرض من وراء طرح هذا السؤال هو البطل الإنساني الذي يسعى من أجل أعمال جليلة، أعمال تدهش وتحير العقول؟ ولعل الصورة التي تفرض نفسها هي صورة التحدي و المغامرة من أجل البقاء.

فالرحلة الأولى تبدأ فيها بداية المغامرة، من أجل إسترجاع السندباد لماله الضائع عن طريق بيعه لعقاره، وجميع ما كان يملك قصد شراء المتاع، وأدوات البحر، فأخذ

يتاجر وينتقل من جزيرة إلى أخرى على متن السفينة، إلى أن وصلت به إلى جزيرة، فاستراح فيها مع الركاب، وبينما هم منشغلون في الأكل والشراب، حتى صاح فيهم قائد المركب، ليشعرهم بالخطر، ويخبرهم بأن المكان الذي هم فيه، ليس بجزيرة، وإنما هو سمكة كبيرة ستغرق بهم إن أحست بالسخونة والحرارة الشديدة، فهرب الركاب كلهم، وغرق السندباد مع بعض الركاب.

وفي الرحلة الثانية يهلك كل من بقي معه من الركاب، ويتحدى السندباد المخاطر ويشاء القدر أن تساعده الرياح والأمواج على النجاة، حيث تقذف به إلى شاطئ جزيرة عالية، تحتوي على أشجار، وعيون من المياه العذبة، وفواكه كثيرة، فصار يأكل منها حتى تمكن من استرجاع طاقته، وأخذ يتفرج في تلك الجزيرة، فأصيب بالدهشة إلى أن التقى بالجان، فتعرف عليه، وأخذه معه إلى قاعة كبيرة، في سرداب تحت الأرض، فأطعمه حتى شبع، وعرفه الجان بالفرس المربوطة على جانب البحر، وعلى سائر الخيول الأخرى. أما الرحلة الثالثة، يستمر السندباد البحري في رؤيته للأشياء العجيبة، وسائر المخلوقات الأخرى كأصحاب الجان الذين تعرفوا عليه، وعرضوا عليه الطعام فأكل معهم، فجاؤوا بخيولهم وأركبوه فوق الحصان، ليأخذوه إلى الملك، حتى وصلوا به إلى مدينة الملك المهرجان فدخلوا عليه، فتعرف على ا لسندباد البحري وأحسن إستقباله، وتعجب من حكايته، فوظفه الملك فأصبح يشتغل عاملا على ميناء البحر وكاتبا على كل مركب في البر، ينوي الرجوع إلى بلاده، وينتظر بشغف كبير من يدله على طريق بغداد.

وفيما يخص الرحلة الرابعة، يتعرف السند باد على جماعة الهنود، ويتعجب من جزيرة كابل بمملكة الملك المهرجان التي سمع فيها ضرب الدفوف ودق الطبول في الليل، وما زاد إعجابه وحيرته، هو رؤيته لعجائب وغرائب تلك الجزيرة كالسمك الذي وجهه مثل وجه البوم. وفي الرحلة يلتقي بصاحب المركب في ميناء المدينة، وهناك يوجه إليه تساؤلاته المتنوعة بغية الوصول إلى كنزه المفقود الذي ضاع منه أول مرة عند هروب السفينة، ومن خلال هذه التساؤلات، يدرك السند باد أن البضائع هي

ملكه، فيطلع صاحب المركب بأنه هو صاحبها، وبأنه هو السند باد البحري، لكن قائد المركب لم يقتنع.

ثم تأتي الرحلة الخامسة، وفيها لم يصدق صاحب السفينة بكل المعلومات التي سمعها من السند باد البحري، مما يدفع هذا الأخير إلى الاستمرار في عملية الإقناع، وعدم الشعور بالفشل وذلك بالإجابة عن السؤال الذي طرحه صاحب المركب: كيف تدعي أنت أنك صاحب البضائع ؟ وبهذا السؤال المحدد، يروي له السند باد البحري قصته من جديد منذ خروجه أول مرة من مدينة بغداد إلى الجزيرة التي غرق فيها مع قليل من الركاب، ثم أطلعه عن بعض الأحوال التي جرت بينهما، وفي هذه المرة كانت الحجة دامغة، والقصة التي حكاها السندباد لقائد السفينة كانت مقنعة، فبادر صاحب المركب بتهنئة السندباد البحري، وهناك اندهش الركاب، ولم يكونوا يصدقوا في بداية الأمر ما حدث، ففرح الجميع، واسترجع السندباد بضائعه، وأهدى للملك منها شيئاً ثمينا، فتعجب الملك إعجابا شديدا، فازدادت ثقته به، وتمتنت الصداقة بينهما، وازداد حبه وإكرامه له، ثم باع بضائعه وربح أموالا كثيرة، واشترى بها بضائع أخرى من مدينة الملك، ثم رجع إلى بلاده مع تجار المركب حتى وصل إلى مدينة بغداد، دار السلام، وبعد وصوله إلى بيته بدأ الناس يتوافدون على زيارته، و كان من بينهم السندباد البحري الذي أهداه السند باد البحري بمئة مثقال ذهبا. وفي هذه الحالة نلاحظ مدى قدرة البطل على اجتياز المغامرة، وعدم استسلامه للفشل الذي كاد أن يفتك به، و الوسيلة التي ساعدته في ذلك هي ركوب السفينة، وبفضل البحر قضى على الفقر، وعن طريقه تم استرجاع المال.

فالحكايات تعرض عناصر عدة ترتبط بالبحر وماله علاقة به :

1)- الميناء: سواء أكان ميناء البصرة، أو ميناء مدينة الملك المهرجان.

2)- السفينة: الوسيلة المساعدة التي بها كان العمل في البحر والقيام على متنها برحلات إلى الجزر.

3)- البضائع: السلع المعتمدة في التجارة.

4)- السمكة: هي الجزيرة الأولى التي غرقت بالسند باد البحري، وبعض الركاب.

5)- الأمواج والرياح: العاملان المساعدان في عملية النجاة من الغرق.

6)- القصعة: عامل آخر مساعد، ساهم في إيصال السندباد إلى بر الأمان للجزيرة.

7)- الجن ورجاله: مخلوقات خارقة للعادة ساهمت في تهيئة ظروف اللقاء بين السندباد وملك المهرجان.

8)- اللغز: ويقتصر على الأسئلة التي تشكل ألغازا يجب فكها لماذا البحر؟ وليس البر؟

وما سر السمكة الكبيرة التي غرقت بالسندباد؟ وإذا كان قائد السفينة يعلم بموت السندباد فلماذا لم يبع البضائع ؟ ولماذا تم الاحتفاظ بها داخل السفينة طيلة مدة غياب السندباد ؟ وما الهدف من الكشف عن سرها أثناء التقاء قائد السفينة بالسندباد؟ وما هو الشيء الثمين الغالي الذي أهداه السند باد البحري للملك؟

ففي كثير من الأساطير لا يكون اللغز لعبة تستعمل للتسلية، وإنما هو عبارة عن لعبة محفوفة بالمخاطر، تؤدي في بعض الأحيان إلى موت أحد الطرفين، واضع اللغز، وإما الباحث عن حله، لذا ينبغي على صاحب السؤال أن يتوخى فيه التعقيد، والصعوبة، حتى لا يقدر الخصم العثور على الجواب، كما ينبغي على المجيب على اللغز أن يتميز بالفطنة والذكاء للوصول إلى حله، ولعل أشهر دليل على علاقة اللغز بالموت قصة "أوديب" مع "سفانكس" وفي حالة عدم إجابة أوديب عن السؤال الذي طرحته سفانكس سيكون مصيره الهلاك، وبما أنه إستطاع أن ينجح في الإهتداء إلى الجواب، فإن سفانكس هي التي توفيت والسؤال المطروح هو من الحيوان الذي يدب في الصباح على أربع، وفي الظهر على إثنين وفي المساء على ثلاث ؟ الجواب الإنسان الذي يمر أثناء حياته من حالة إلى أخرى، من الطفولة إلى الشيخوخة.[84]

فهناك علاقة ما بين هذه القصة، والألغاز المحيرة، لماذا هرب قائد المركب ، وتأخر السندباد عن الهرب ؟ وما هو سبب تأخره ؟ فهناك علاقة على مستوى

---

(84) عبد الفتاح كيليطو – الحكاية والتأويل – دراسات في السرد العربي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء (99) ص28 ط 2 م.س.ص41/ 42

المضمون ، وعلى مستوى الموقف السردي . لم يتبين المستوى الأول إلا بعد تمهيدات، بالنسبة للمستوى الثاني فإن وجه الشبه لا يغيب، واحد من الطرفين يجب أن يموت، إما قائد المركب، وإما السند باد البحري، إما طارح السؤال بطريقة مباشرة، وإما المطالب بالجواب.لنعرض السرد الإستفامي بطريقة ضمنية :" ياركاب السلامة أسرعوا واطلعوا على المركب .. واتركو أسبابكم، واهربوا بأرواحكم، وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك ، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها، ما هي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر" ولعل السؤال الفضولي الآخر الذي يجب أن يطرح أين هربت السفينة؟ وفي أي مكان رست ؟ وماذا حدث لها أثناء الرجوع؟ وما مصير البضائع التي تركها السند باد على متنها ؟

لنتأمل الأسئلة التي طرحها الرجل العفريت من حيث المضمون هذه المرة :من أنت؟ ومن أين جئت ؟ وما سب وصولك؟

فالأول تعرفي، والثاني مكاني، والثالث سببي، وما علاقة هذا السؤال بسؤال سفانكس؟ فإنه لابد معنا من بعض الملاحظات:

1- تتضمن الحكايات في طياتها فكرة التحول، من بين الإشارات الدالة عليه الجزيرة التي تحولت إلى سمكة، والعفريت الذي تحول إلى رجل خرج من تحت الأرض، هذه التحولات في شكلها مرفوقة بتغيرات داخلية، فالإعتراف بالجميل يتلوالرغبة في القتل، وحتى السندباد فهو ينتقل من مرحلة، إلى مرحلة،و من فشل إلى قوة.

2- ونكتشف أسطورة سفانكس بجزيرة المعرفة عند الطفل، بالإستفهام الذي يوجهه للكبار والذين يأبون بدورهم الإجابة عنه، والسؤال نموذج للفضول المحرم:من أين يأتي الأطفال ؟

ألم يطرح الرجل العفريت السؤال نفسه باستفهام مغاير؟ ألم يستفهم عن الماضي والأصل والبدء ؟ ألم يطرح السؤال عن الولادة ؟ وسر النشأة؟

إن المتلقي لنص ألف ليلة وليلة، وخاصة النص السندبادي منها، يجعله يطرح عدة تساؤلات: ما سر هذه الحكايات بالضبط ؟ ولماذا تعددت ؟ ولماذا لا تكون الحكايات السندبادية ضمن حكاية واحدة ؟ ولماذا تنتهي دائما بعبارة واحدة ؟ وأي

المواقع من النص كانت أشد تأثيرا على المتلقي ؟ وأي سر تحمله العبارات الليلية حتى تكون مؤثرة؟...

هناك أسئلة عديدة تطرح، تحتاج إلى نظرة ثاقبة، للوصول إلى أعماق النص من خلالها. فإن نظرنا إلى العمل الأدبي نجد أن الراوي (شهرزاد) قبل أن تروي هذه الحكايات كانت تبحث عن الوسيلة الوحيدة التي تمكنها من إطفاء نار الغضب والحقد داخل نفسية الملك " شهريار" حتى يكف عن عمله الشنيع المتمثل في قتل النساء، وسياسة الاستبداد التي كان يمارسها ضدهن وضد شعبه، فأرادت شهرزاد بواسطة هذه الحكايات، أن ترسم تخطيطا لها حتى تكون عملا مغناطيسيا، تنشر عبره خيوطا مكهربة تزيل ذلك الظلام الدامس الذي كان شهريار غارقا فيه وتتمثل هذه التخطيطات في ما يقرب توقع الراوي، قبل أن تلقي شهرزاد حكاياتها، كانت متأكدة تمام التأكيد، أنها ستكون مؤثرة تأثيرا بالغا على مستوى التلقي الداخلي، وذلك بفعل اختيار ضمير الغائب والمتكلم من ناحية، واستخدام العنصر الخارق من ناحية ثانية، ولاستعمال الأسلوب البسيط من ناحية ثالثة على عملية التأثير.

أ- أفق توقع المتلقي الداخلي (الملك شهريار)، كان يختلف اختلافا كبيرا، عن أفق الراوي فالثاني كان سلميا، يطمح إلى العدل والاستقرار، ونبذ ظاهرة الظلم،

ب- في حين أن الأول، أي المتلقي الداخلي، كان ذا غريزة انتقامية عدوانية، ليس لديه أمل في الكف عن فعله العدواني، ألا وهو قتل النساء، مما أدى إلى بعد المسافة بين أفقي التوقع.

ج- بعد المسافة بين الأفقين، وانعدام وجود العلاقة بينهما، هو بؤرة الحكاية وأزمتها الحقيقية، وهي كيف تستطيع شهرزاد إبعاد الملك عن عدوانيته؟ وكيف يستطيع شهريار أن يقتنع بما تسرده عليه شهرزاد، فعدم توقع الملك لسماع الخبر، وتوقع شهرزاد من أنها ستكون مؤثرة، هو ما زاد الحكاية مجالا وانفتاحا على العالم الخارجي.

ولعل الشيء الذي جعل المسافة بين الأفقين تتقلص أكثر، فأكثر، هو استعمالها لتلك الوسائل السردية المقنعة التي استعملها الراوي عن طريق إسقاط الذات على الموضوع، حيث ذكر بعضها فيما يلي:-

1- السندباد البحري: هو البطل الرئيسي في الحكاية، وهو محورها الأساسي، وهو يرمز إلى الطبقة المحكومة مع بقية الركاب.

2- قائد المركب: يدل على الملك الذي يقود مجتمعه إلى مصير مجهول، لكن لماذا ركب السندباد معهم وهو يعرف أن المخاطر التي ستنجم عن هذه الرحلة هي الهلاك ؟ الجواب عن ذلك، هو أن السندباد، كانت تحركه غريزة حب العيش والمال، فهدفه الوحيد في الحياة هو أن يتحصل على ماله الضائع ليتخلص من ظاهرة الفقر.

في حين أن السمكة الكبيرة التي تمثل هي الأخرى خرقا غير عاد، بسبب اعتقاد الركاب أنها جزيرة يمكنهم الراحة فيها مدة، ليواصلوا رحلتهم البحرية، فانتابهم هذا الشعور لأنهم كانوا يدركون من أن قائد السفينة يعرف أن هذا المكان آمن، ومناسب، إلا أن توقعهم في ذلك سرعان ماخاب.

وهذه السمكة الكبيرة، توحي بتلك السياسة المنتهجة التي كان يمارسها الملك ضد شعبه التي أدت إلى هلاك الكثير من أفراد شعبه، وبالتالي فالصراع بين الحياة والموت، هو صراع بين الغنى والفقر، بين التحدي والاستسلام، وبين البقاء و الهلاك. ووصول السندباد إلى الجزيرة والتقاؤه بالملك المهرجان صاحب هذه الجزيرة، هو وصول يعبر عن السلم والسلام والاستقرار فملك الجزيرة هو رمز للسلام، فالعلاقة الطيبة بينه وبين السندباد هي علاقة طيبة بين حاكم ومحكوم، وهي نموذج للحكم المثالي الراشد الذي يجب أن يعتمده الحاكم.

فخيبة الأمل التي أصابت الملك شهريار بفعل زوال الثقة بينه وبين النساء استطاع الراوي (شهرزاد) أن يزيل هذه الخيبة بفضل ذكائه وإتقانه لأسلوب السرد الحكائي العجيب.

وخروج السندباد البحري من الواقع إلى اللاواقع، هو ما جعل الحكاية تزداد جمالا وتأثيرا في المستمع الأول (شهريار)، وما جعل المسافة تتكسر بين أفقي توقع الراوي والمتلقي.

وإذا انتقلنا إلى الحكايتين المواليتين الثالثة و الرابعة، نجد أنها تعالج أسلوبا آخر في غاية الأهمية بين الراعي والرعية. فعملية أخذ الحقوق لا تتم بالأسلوب الفوضوي الذي يهدد النظام السلطوي، وعدم اعتراف الحاكم بحقوق الرعية يشكل هو الآخر ظاهرة الاستبداد التي تعمق الهوة وتشعل نار الصراع بين الحاكم والمحكوم.

فالأسلوب الأمثل لمعالجة هذا الصراع هو الاستماع إلى الآخر، ولا يمكن للآخر أن يسمعنا إلا إذا فتحنا له باب الحوار، فاسترجاع السندباد لبضائعه كان بفعل الحوار السائد بينه، وبين قائد السفينة، والحوار لا يكون ناجعا إلا بشروط هي:

1- الإقناع   2- الصدق

فالإقناع قد تم في الحكاية الأخيرة من الرحلة الأولى والمتمثل في القصة التي حكاها السندباد لقائد المركب، وتسليم الهدية إلى الملك المهرجان، فإنه يعبر على صدق كلام السندباد الذي كان قد حكاه للملك أثناء ثقة هذا الأخير إليه من زاوية أخرى ".ففتحتها وأخرجت منها شيئا نفيسا غالي الثمن وحملته معي بحرية المركب، وطلعت به إلى الملك على سبيل الهديه"[85]

وإذا تحدثنا عن المتلقي الخارجي للنص، فإن الحكايات الليلية، استطاعت أيضا أن تزيل المسافة الشاسعة بين الماضي والحاضر حيث أن أفق شهرزاد لم يكن منتظرا على أساس أنها لم تدر أن حكايتها ستلقي رواجا عبر العصور، فإذا كانت في ذلك الوقت تهدف إلى إطفاء نار الحقد والكره، داخل نفسية الملك، فإنها استطاعت أن تؤثر على القارىء الحديث، حيث أصبحت هذه الحكايات لا تتقيد بزمان ومكان، وأصبح المتلقي لها ليس "شهريار" فقط بل أصبحت في متناول الكبار والأطفال الذين أصبحوا يتعلمونها في المدارس، وكذلك طلاب الثانويات، وزادت دائرة التلقي اتساعا للحكايات الليلية، فأصبحت تستقطب النقاد والمترجين عبر العالم، مما نتج عن ذلك تنوع أشكال التلقي وذلك راجع لاختلاف الناحية الثقافية والاجتماعية والفلسفية...

أ- التلقي التربوي: أصبحت الحكايات الأدبية تدرس لدى الأطفال في المدارس التعليمية حيث أن المعلم يكتفي بإلقاء الحكاية على التلاميذ ثم يقرأونها و بعدها

---

[85] م.س ص 45

يلقي جملة من الأسئلة المتنوعة محاولة منه تقريب الفهم لديهم، تتمحور جلها - مثلا- حول من هو بطل الحكاية؟ وما المغزى منها؟ثم يسألهم عن أحداثها و عن صفات البطل. أما الطلبة في التعليم الثانوي فتتم عملية التلقي للنص الروائي عن طريق جملة من الأسئلة تدور في مجملها عن أحداث القصة، فبعد فهم الطلبة للحكاية يعرفهم بمضمون النص لاستخراج أفكاره الأساسية أو تلخيصه ثم يدرس معهم شخصيات الحكاية و زمان و مكان الأحداث ثم ينتقل بهم إلى دراسة أسلوبها لمعرفة مدى السهولة و التعقيد، ومهما يكن نوع الحكاية فالأسلوب سهل أقرب إلى العامية المهذبة منه إلى القصص الراقية و لكن إن أعوزته البلاغة و الصناعة لم يعوزه الإغراء و لم تفته الجاذبية... ومهما يكن من أمر هذا الكتاب (ألف ليلة و ليلة) فقد استطاع بأسلوبه الجذاب أن يماشي العصور و يخلد مع الأيام.[86]

ب - **تلقي النقاد:** و بالنسبة لهذا النوع من التلقي فقد تأثر بالاتجاهات المختلفة سواء في نقد القصة أو الحكاية أو الرواية و كانت هذه الاتجاهات في مجملها ترتكز على " فلاديمير بروب " صاحب كتابه "مورفولوجية الحكاية الشعبية" و لربما كان مرد ذلك إلى أن هذه الاتجاهات الجديدة ذاتها استندت إلى فلاديمير بروب و من تأثر به فيما بعد، و من المعلوم أن شغل بروب النقدي في كتابه الريادي الهام " مورفولوجية الحكاية الشعبية" 1929 قد عني في منهجيته الجديدة لتشكل علم السرد بالسرد الفلكلوري[87]

ج- التلقي الترجمي: فقد لقي كتاب "ألف ليلة و ليلة" في أوروبا رواجا كبيرا وترجم إلى لغات عديدة وأفضل ترجمة هي ترجمة "أنطوان جالان" « ANTOINE GALLAND » إلى الفرنسية و التي كانت ما بين الفترة الممتدة من أربع وسبعمئة وألف إلى السابع عشر وسبعمئة وألف (1704-1717) إلا أن هذه

---

(86) جورج غريب –العصر العباسي-نماذج نثرية محللة – دار الثقافة-بيروت 83 ص88/ 89 ط:04

(87) عبد الله أبو هيف- الموروث السردي المتأثر بالاتجاهات الجديدة.م: جذور، دورية تعنى بالتراث و قضاياه(ن.أ.ث) جدة ع: 06 رجب1442/ سبتمبر ص534.

الترجمة على حسب اعتقاد النقاد كانت تنقصها الدقة أحيانا، نظرا لاعتماده فيها على التنقيح وتصفيتها من التكرار، و كذلك التبسيط و الحذف و التغيير في بعض الحكايات، و هذه التعديلات التي قام بها جالان كانت نتيجة لسيادة العقل الكلاسيكي الذي كان يرفض التكرار و الخرافات وهدفه في ذلك كان يتجلى في توصيل هذه الحكايات إلى العقلية الأوروبية بأسلوب بسيط يفهمه الخاص و العام المهم أنه استطاع أن يقوم بعمله أحسن قيام نافذا إلى روح الكتاب ومطوعا لغته لقبول المعاني العربية قبولا لا يظهر الشذوذ[88]

و أصبحت ألف ليلة و ليلة بمثابة المدخل العربي للكثير من القراء الذين استطاعوا أن يتعرفوا عن عادات الشرق كما تطور الفلكلور و القصص بسببها و من حيث الخيال ساهمت في ظهور الحركة الرومنتكية في أوروبا في القرن التاسع عشر (19) و أسهمت ألف ليلة وليلة في القرن الثامن عشر (18) في اهتمام الأوربي بالدراسات الشرقية، مثلما كانت دافعا على تطور الفلكلور و القصص بوصفها حقلا للدراسة. أما في مجال الخيال فقد ساعدت على نشأة مدرسة كاملة لما يسمى بروايات الحكايات الشرقية و يمكننا أن نصف تأثير الليالي على الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر (19) بأنه كان هائلا.[89]

إن ما يستخلصه الدارس لهذا الفصل هو أن عملية التلقي تختلف من متلق إلى آخر، على حسب ما تمليه ثقافته المعينة، وموقعه الخاص الموجود فيه من جهة، وعلى ما يثيره النص فينا من طاقات فكرية واجتماعية وأدبية..تترسب في أذهاننا، وفي زوايا النص المتعددة عبر فراغات مساحاته البيضاء التي لا يستطيع الوصول إليها أو الكتابة عليها إلا المتلقي الماهر.

---

(88) شريفي عبد الواحد.م.س ص46

(89) ا.ل رانيلا.الماضي المشترك بين العرب و الغرب أصول الآداب الغربية. ت:د. نبيلة إبراهيم/ فاطمة موسى (م.و.ث.ف) الكويت يناير/ كانون الثاني 99 ص302.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة التي تناولت فيها الإجابة عن السؤال المركزي الذي طالما كان يراودنا وهو كيف تتم عملية انسجام الخطاب بصفة عامة ؟ تكمن في أن معظم الأعمال الدراسية التي أنجزت في مجال انسجام الخطاب، كانت ترتكز على شكلين خطابيين هما التخاطب والسرد البسيط.

وبناء على ذلك اتجه اهتمامنا صوب الخطاب الحكائي "ألف ليلة وليلة" لمساءلة المقترحات التي جاء بها العلماء الغربيون في موضوع انسجام الخطاب لنختبر مدى فعاليتها وحدودها في الوقت نفسه.

ومن خلال مقاربتنا للنص لسانيا وسيميائيا استنتجنا جملة من النقاط هي على التوالي:

1 - لا تزال قضايا "الفينومينولوجيا" وفن التأويل تطرح إشكالية جديدة، ورؤى ومناهج متعددة، نظرا للمسائل التي أثارتها في تاريخها المعرفي والمعياري، والتي تحتل اليوم الصدارة في ميدان الأبحاث المنهجية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والانسانية، يتعلق الأمر بقضية التأثير والتأثر الكائنة بين الفينومينولوجيا – كما تجلت في صورتها النفسية والفلسفية – عند "هوسرل" وبين فن التأويل الذي طرح مسائله وقضاياه هانس غيورغ غادامير" فإذا حاولت الفينومينولوجيا معالجة شكل فهم الوجود، فإن فهم التأويل انصب اهتمامه على إشكالية وجود الفهم أو بالأحرى "كينونة الفهم" لا كتصور نفسي، وإنما كتصوير فينومينولوجي يتماشى وخصوصية انفتاح الكائن على ذاته وعلى الوجود .

2 - لقد اتخذت جمالية التلقي أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تتخذ الذات أساسا للفهم وأصبحت الذات المتلقية نتيجة لذلك قادرة على إنتاج النص عن طريق فعلي الفهم والإدراك، ومهمته تكثير المعنى إلى حدود غير منتهية، تتسم بالديمومة والخلود المبني على الحوارية المستمرة، بين بنيتي النص والتلقي، ولم تكتف هذه الآثار بالبعد النصي عند حدوده الفردية، بل أصبحت مرتكزة أيضا على النوع

الأدبي أيضا، كما مر بنا في أفق الانتظار عند "ياوس" فذابت الفضاءات المختلفة للنصوص لتغير تغيرا نوعيا في النوع الأدبي عامة، واتخذت نظرية التلقي بفعل ذلك وجه آخر من وجوه نظرية الأدب كما أن هذه النظرية أفضت حالات الانقياد اللاواعية للنص التي تنطلق من الحدس، وتنبت إشراك فعل الفهم قصد استثمار مرجعيات لا عد لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص.

3 - كما أن هذه النظرية ترفض المعرفة الجاهزة، وتعتمد على الحوارية الهادفة، نحو استقراء ما تحث القارئ عند تلقيه للنص، وكيف يستطيع الوصول بذاته إلى طبقات المعرفة، فالفرق بين المعرفة الجاهزة، والمعرفة المشيدة كالفرق بين الاكتشاف والاختراع.

4 - كما تهدف جمالية التلقي إلى دراسة آليات التلقي مستفيدة من مقولات الفلسفة الذاتية، والانسجام، ونظرية الاطر، والمدونات، مفهوم الذكاء الاصطناعي وغيرها.

5 - إن النص في إطار هذا الاتجاه ينبني على تعددية المعنى تشكيلا وتلقيا، وأن عملية تلقي النص ما هي إلا نشاط نقدي على مفاهيم نظرية متنوعة، وأسس إجرائية تهدف إلى تنوع القاعدة المنهجية التي يتبناها المتلقي، مؤمنا بالتعددية والانفتاح على ما يجده في سيمياء النقد المعاصر من تغيرات علامية وأنساق جديدة.

6 - ولاكتشاف لذة النص ضمن مجال جمالية التلقي فإنه لا بد من الاعتماد على عنصر الحيز الذي يجعل فضاء النص واسعا أثناء رسم الاحتمالات والتوقعات أو الفراغات التي تشكل بؤرا عميقة ومساحات فارغة، تتطلب من القارئ أن يمتلك المفاتيح للدخول إلى عالم النص لتوليد من رحمه أجنة أخرى من النصوص تجعل القارئ بفضلها منتجا مشاركا، ومبدعا آخر للمعنى .

7 - تعدد المصطلحات وتنوعها في مجال لسانيات النص تتطلب من الباحث أن يكون على دراية بها، ليدرك دلالتها وفعاليتها ضمن العمل الإبداعي حتى يتسنى له مقاربة النص مقاربة شاملة تمكنه من إدراك أبعاد النص المختلفة.

8 - إن إدراك الفرق بين النص واللا نص لا يتم إلا عن طريق المنظور اللساني الوصفي الذي يعرف من خلال أدوات الاتساق الحرفي التي يتضمنها النص

كأدوات الاحالة والاستبدال والحذف والوصل. أو الاتساق المعجمي الذي يكون بواسطة التكرار والترادف والتضام....

9 - إن عملية الاتساق ليست كافية لوحدها لتكون دليلا للمتلقي للحكم على الخطاب بأنه نص، فهناك بعض النصوص الكتابية أو الشفاهية تنعدم فيها هذه الأدوات، ففي هذه الحالة لابد من اللجوء إلى عملية التأويل المرتبطة بسياق النص للبرهنة على انسجام خطابه.

10 - إن وجد الاتساق في النص يستلزم ذلك وجود ظاهرة الانسجام ضمن منظور لسانيات الخطاب الذي يتطلب ضرورة وجود الترابط وترتيب الخطاب.

11 - إن عملية انسجام النص تتطلب مرحلتين أساسيتين هما:

بناء تصور المتلقي للنص أي محاولة الكشف عن الترابطات والعلاقات الداخلية التي تساهم في عملية بناء النص.

إدماج التصور في معرفة المتلقي للعالم، فعندما تنسجم معرفة هذا الأخير مع التصور المبني للنص سيتحقق الانسجام للعمل المبدع.

وعملية التلقي للنص يستحيل فيها الفصل بين المرحلتين، بمعنى آخر أن المتلقي حينما يقوم بعملية بناء تصور للنص فإنه يبنيه وهو يستعين بمعرفته للعالم وتجاربه السابقة.

12 - إن النص الحكائي لألف ليلة وليلة قد استقطب اهتمام الغربيين، بسبب تأثرهم به أشد التأثير في جميع إبداعاتهم الأدبية، وخاصة الروائية منها، وأخذوا منها كل ما يتماشى وأفكارهم السياسية والثقافية والاجتماعية... واستلهموا منها الحكم والعبر في حين أنه لم يحظ بأي اهتمام عند النقاد العرب لانشغالهم بالنص الشعري في معظم أبحاثهم النقدية.

13 - إن ترسيمه "غريماس" نظرا لأهميتها على المستوى الوظيفي والدلالي إلا أنها لا تخلو من إشكال وذلك عندما يطلب المرسل من الذات تنفيذ موضوع لفائدة المرسل إليه أي أن السهم يجب أن ينطلق من المرسل إلى الذات ثم إلى الموضوع، بحيث أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يطلب المرسل شيئا من الموضوع على

أساس أن هذا الأخير مسعى وليس ذاتا. والإشكال الثاني هو أن المساندة والمعارضة لا تكون للذات، بل للموضوع وحينما تنزلق الأسهم المتجهة نحوها، تنعدم قيمتها أثناء انعدام الموضوع.

لكننا رغم هذا الأشكال اعتمدنا على نظريات "غريماس" المرتبطة بالعامل لأنها أكملت ما سبقها من أعمال، فهي إذن شبه كاملة.

14 - إن عملية تلقي النص الأدبي تأويليا، أمر بالغ التعقيد لذا رأينا أنه من الأهمية بمكان التركيز على دراسة البنى العاملية الشاملة، وترك البنى الصغرى التي تفترض بحثا موسوعيا.

15 - لاحظنا أثناء تحليل البنى العاملية للنص الحكائي السندبادي أن البرامج السردية تتغير من حكاية إلى أخرى بل في الحكاية الواحدة، وهذا بسبب الانزلاقات العاملية من جهة،والحوار من جهة أخرى خاصة في الحكاية الحاملة لرقم (533) والحكاية (534) حيث يصبح المرسل هو رئيس السفينة والذات هي السندباد البحري وكذلك العكس.

16 - كما نلاحظ أيضا أن البرامج السردية للحكايات السندبادية تفتقد إلى الصراع الحاد وهذا بفعل غياب بعض العوامل الأساسية كالمساعد والمعارض مما يشكل ذلك خداعا كبيرا يطرح استفهامات عديدة لدى المتلقي، لكن رغم ذلك تظل الحكاية السندبادية مؤثرة فيه نظرا لما تكتسبه من الطابع الخيالي، ولما تتوفر عليه من عنصري المغامرة والتشويق.

الملاحق

أ- ملحق النص المطبق

(في الليلة "530").

قالت شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد الحمال لما دخل المجلس وقف بين أيديهم وهو منكس رأسه فتخشع، فأذن له صاحب المكان بالجلوس فجلس وقد قربه إليه وصار يؤانسه بالكلام ويرحب به نثم أنه قدم له شيئا من انواع الطعام المفتخر الطيب النفيس، فتقدم السندباد الحمال وسمى وأكل حتى اكتفى وشبع وقال: الحمد لله على كل حال .ثم انه غسل يديه وشكرهم على ذلك فقال صاحب المكان : مرحبا بك ونهارك مبارك،فما يكون اسمك نوما تعاني من الصنائع ؟ فقال له:ياسيدي اسمي السندباد الحمال وأنا أحمل أسباب الناس بالأجرة .فتبسم صاحب المكان وقال له: اعلم يا حمال ان اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري، ولكن يا حمال قصدي ان تسمعني ما كنت تقوله وأنت على الباب .فاستحى الحمال وقال له: الله عليك لاتؤاخذني، فإن التعب والمشقة وقلة ما في اليد تعلم الإنسان قلة الأدب و السفه .فقال له:لا تستح فأنت صرت أخي، فاسمعني ما كنت تقوله فإنها أعجبتني بما سمعتها منك،وأنت تقولها على الباب. فعند ذلك كرر الحمال ما قاله وهو على الباب، فأعجبته وطرب لسماعها وقال له:يا حمال اعلم أن لي قصة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي من قبل أن أصير إلى هذه السعادة،وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه، فإني ما وصلت إلى هذه السعادة و هذا المكان إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة .وكم قاسيت في الزمان الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات، وكل سفرة لها حكاية عجيبة تحير الفكر وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا هروب.

حكاية السفرة الأولى.

اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر، وكان من أكابر الناس والتجار، وان عنده مال كثير، ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير، وخلف لي مالا وعقارا وضياعا،فلما كبرت وضعت يدي على الجميع، وقد أكلت أكلا مليحا، وشربت شرابا مليحا، وعاشرت الشباب، وتجملت بلبس الثياب، ومشيت مع الخلان والأصحاب، واعتدت أن ذلك يدوم لي وينفعني، ولم ازل على هذه الحالة مدة من الزمان، ثم أني أفقت من غفلتي ورجعت إلى عقلي فوجدت عقلي قد مال، وحالي قد حال، وقد ذهب جميع ما كان معي، ولم أستفق لنفسي إلا وأنا مرهوب مدهوش،وقد تفكرت حكاية كنت اسمعها سابقا من أبي، وهي حكاية سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام من قوله((ثلاثة خير من ثلاثة: يوم الممات خير من يوم الولادة،وكلب حي خير من سبع ميت،والقبر خير من الفقر)). ثم أني قمت وجمعت ما كان معي من آثار وملبوس وبعته،ثم بعت عقاري وجميع ما تملك يدي، فجمعت ثلاثة آلاف درهم نوقد خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس، وتذكرت كلام بعض الشعراء حيث قال :

بقدر الكد تكتسب المعالي ... ومن طلب العلا سهر الليالي

يغوص البحر من طلب اللآلي ... ويحظى بالسيادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كد ... أضاع العمر في طلب المحال

فعند ذلك هممت فقمت واشتريت لي بضاعة ومتاعا وأسبابا، وشيئا من اغراض البحر. وقد سمحت لي نفسي بالسفر في البحر، فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة مع جماعة من التجار نوسرنا في البحر عدة أيام وليال، وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة، ومن بحر إلى بحر، ومن بر إلى بر، وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري،ونقايض بالبضائع فيه. وقد انطلقنا في سير البحر إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة، ورمى

مراسيه ومد السقالة، فنزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة، وقد عملوا لهم كوانين، وأوقدوا فيها النار، واختلفت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ،ومنهم من صار يغسل، ومنهم من صار يتفرج،وكنت أنا من جملة المتفرجين في جوانب الجزيرة، وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب، ولهو ولعب. فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبه وصاح بأعلى صوته:يا ركاب السلامة اسرعوا واطلعوا إلى المركب، وبادروا إلى الطلوع، واتركوا اسبابكم واهربوا بأرواحكم، وفوزوا سلامة انفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ما هي جزيرة ولإنما هي سمكة كبيرة رسبت في وسط البحر، فبنى عليها الرمل، فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا، فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك واتركوا الأسباب .وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

ب- (وفي الليلة "531"):

قالت شهرزاد: بلغني ايها الملك السعيد ان الركاب لما سمعوا من الرئيس ذلك الكلام اسرعوا وبادروا بالصعود إلى المركب، وتركوا الأسباب وحوائجهم، ودستوتهم وكوانينهم، فمنهم من لحق المركب، ومنهم من لم يلحقه، وقد تحركت تلك الجزيرة، ونزلت إلى قرار البحر، بجميع ما كان عليها، وانطبق عليها البحر العجاج، المتلاطم بالأمواج،وكنت انا من جملة من تخلف في الجزيرة، فغرقت في البحر من جملة من غرق، ولكن الله تعالى أنجاني وأنقذني من الغرق، ورزقني بقصعة خشب كبيرة من التي كانوا يغسلون فيها، فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح ورفست في الماء برجلي مثل الجاديف، والأمواج تلعب بي يمينا وشمالا،وقد نشر الرئيس قلاع المركب وسافر بالذين طلع بهم في المركب، ولم يلتفت لم غرق منهم، وما زلت انظر إلى ذلك المركب، حتى خفي عن عيني،وأيقنت بالهلاك، ودخل علي الليل و أنا على هذه الحالة، فمكثت على ما أنا فيه يوما وليلة.وقد ساعدني الريح والأمواج إلى أن رست بي تحت جزيرة عالية، وفيها أشجار مطلة على البحر، فمسكت فرعا من شجرة عالية وتعلقت به بعدما أشرفت على الهلاك، وتمسكت به إلى ان طلعت إلى الجزيرة،فوجدت في رجلى خدلا وأثر أكل السمك في بطونهما، ولم ادر بذلك من شدة ما كنت فيه من الكرب والتعب .وقد ارتميت في الجزيرة وأنا مثل الميت، وغبت عن وجودي، وغرقت في دهشتي .ولم ازل على هذه الحالة إلى ثاني يوم، وطلعت الشمس علي .وانتبهت في الجزيرة فوجدت رجلي قد ورمتا، فسرت على ما أنا فيه، فتارة أزحف، وتارة أحبو على ركبتي، وكان في الجزيرة فواكه كثيرة وعيون من الماء العذب، فصرت آكل من الفواكه، ولم أزل على هذه الحالة عدة ايام وليال .وقد انتعشت لي روحي، وقويت حركتي، وصرت أتفكر وأمشي في جانب الجزيرة، وأتفرج بين الأشجار على ما خلق الله تعالى،وقد عملت لي عكازا من تلك الأشجار أتوكأ عليه. ولم أزل على هذه الحالة إلى أن تمشيت يوما من الأيام في جانب الجزيرة فلاح لي شبح من بعيد، فظننت انه وحش،أو أنه وحش، أو أنه دابة من دواب البحر، فتمشيت نحوه،ولم أزل أتفرج عليه، وإذا هو فرس عظيم المنظر مربوط في جانب الجزيرة على شاطيء البحر،فدنوت منه

فصرخ على صرخة عظيمة، فارتعبت منه وأردت أن ارجع، وإذا برجل خرج من تحت الأرض وصاح علي وتبعني وقال لي :من أنت؟ومن أين جئت؟وما سبب وصولك إلى هذا المكان؟فقلت له:يا سيدي اعلم أني رجل غريب، وكنت في مركب وغرقت أنا وبعض من كان فيه،فرزقني الله بقطعة خشب فركبتها وعامت بي إلى أن رمتني الأمواج في هذه الجزيرة .فلما سمع كلامي امسكني من يدي وقال لي : امش معي.فسرت معه فنزل بي في سرداب تحت الأرض، ودخل بي في قاعة كبيرة، وأجلسني في صدر تلك القاعة، وجاء لي بشيء من الطعام وأنا كنت جائعا.فأكلت حتى شبعت واكتفيت وارتاحت نفسي.ثم انه سألني عن حالي وما جرى لي، فأخبرته بجميع ما كان من أمري،من المبتدأ إلى المنتهى، فتعجب من قصتي، فلما فرغت من حكايتي قلت:بالله عليك يا سيدي لا تؤاخذني، فأنا قد أخبرتك بحقيقة حالي وما جرى لي،وأنا أشتهي أن تخبرني من أنت وما سبب جلوسك في هذه القاعة التي تحت الأرض، وما سبب ربطك هذا الفرس على جانب البحر ؟فقال لي: اعلم إننا جماعة متفرقة في هذه الجزيرة على جوانبها، ونحن سياس الملك المهرجان، وتحت أيدينا جميع خيله، وفي كل شهرة عند القمر نأتي بالخيل الجياد ونربطها في هذه الجزيرة من كل بكر، ونختفي في هذه القاعة حتى لا يرانا أحد، فيجيء حصان من خيول البحر على رائحة تلك الخيل ويطلع معه من الرباط فيصيح عليها ويضربها برأسه ورجليه، فنسمع صوته فنعلم به فنطلع صارخين عليه، فيخاف منا وينزل البحر والفرس تحمل منه وتلد مهرا أو مهرة تساوي خزنة مال، ولا يوجد لها نظير على وجه الأرض. وهذا وقت طلوع الحصان. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

ج- (وفي الليلة "532")

قالت شهرزاد:بلغني أيها الملك السعيد أن الرجل قال:وإن شاء الله تعالى آخذك معي إلى الملك المرجان، وافرجك على بلادنا .واعلم أنه لولا اجتماعك علينا ما كنت ترى أحدا في هذا المكان غيرنا، وكنت تموت كمدا،ولا يدري بك أحد،ولكن أنا أكون سبب حياتك ورجوعك إلى بلادك.فدعوت له وشكرته على فضله وإحسانه،فبينما نحن في هذا الكلام وإذا بالحصان قد طلع من البحر وصرخ صرخة عظيمة، ثم وثب على الفرس وأراد أخذها معه فلم يقدر، ورفست وصاحت عليه، فأخذ الرجل السائس سيفا بيده ودرقه، وطلع من باب تلك القاعة وهو يصيح على رفقته ويقول:اطلعوا إلى الحصان،ويضرب بالسيف على الدرقة،فجاء جماعة بالرماح صارخين، فجفل منهم الحصان وراح إلى حال سبيله ونزل في البحر مثل الجاموس،وغاب تحت الماء. فعند ذلك جلس الرجل قليلا وإذا هو بأصحابه قد جاءوه ومع كل واحد فرس يقوده، فنظروني عنده فسألوني عن أمري فأخبرتهم بما حكيته لهم،وقربوا مني ومدوا أسماط وأكلوا وعزموا علي فأكلت معهم. ثم أنهم قاموا وركبوا الخيول و أخذوني معهم و ركبوني على ظهر فرس وسافرنا، ولم نزل سائرين إلى ان وصلنا إلى مدينة الملك المهرجان،وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبني فأدخلوني عليه،وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فرد علي السلام، ورحب بي وحياني بإكرام، وسألني عن حالي فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدأ إلى المنتهى.فعند ذلك تعجب مما وقع لي وما جرى لي وقال لي :يا ولدي والله لقد حصل لك مزيد السلامة، ولولا طول عمرك ما نجوت من هذه الشدائد،ولكن الحمد لله على السلامة ثم انه أحسن إلي وأكرمني وقربني إليه وصار يؤانسني بالكلام و الملاطفة وجعلني عنده عاملا على ميناء البحر، وكاتبا على كل مركب عبر البر. وصرت واقفا عنده لأقضي له مصالحه وهو يحسن إلي، وينفحني من كل جانب،وقد كساني كسوة مليحة فاخرة،وصرت مقدما عنده في الشفاعات وقضاء مصالح الناس،ولم أزل عنده مدة طويلة وأنا كلما اشق على جانب البحر أسأل التجار والمسافرين والبحريين عن ناحية بغداد،لعل أحدا يخبرني عنها، فأروح معه إليها وأعود إلى بلادي، فلا يعرفها

أحد، ولا يعرف من يروح إليها وقد تحيرت من كل ذلك، وسئمت من طول الغربة،ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان إلى أن جئت يوما من الأيام ودخلت على الملك المهرجان فوجدت عنده جماعة من الهنود، فسلمت عليهم فردوا علي السلام ورحبوا بي وقد سألوني عن بلادي، وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

د- (وفي الليلة "533")

قالت شهرزاد:بلغني أيها الملك السعيد أن السندباد البحري قال:ولما سألتهم عن بلادهم ذكروا لي أنهم أجناس مختلفة، فمنهم الشاكرية وهم أشراف أجناسهم، لا يظلمون أحدا ولا يقهرونه،ومنهم جماعة تسمى البراهمة وهم قوم لا يشربون الخمر أبدا، وإنما هم أصحاب حظ وصفاء وطرب وجمال، وخيول ومواش.وأعلموني أن صنف الهنود يفترق على اثنين وسبعين فرقة،فتعجبت من ذلك غاية العجب ورأيت في مملكة المهرجان جزيرة من جملة الجزائر يقال لها كابل، يسمع فيها ضرب الدفوف والطبول طول الليل، وقد أخبرنا اصحاب الجزائر والمسافرون بأنهم أصحاب الجد والرأي،ورأيت أيضا سمكا وجهه مثل وجه البوم،ورأيت في تلك السفرة كثيرا من العجائب والغرائب مما لو حكيته لكم لطال شرحه .ولم أزل أتفرج على تلك الجزائر وما فيها، إلى أن وقفت في يوم من الأيام على جانب البحر وفي يدي عكاز على جرى عادتي، وإذا بسفينة كبيرة قد أقبلت وفيها تجار كثيرون،فلما وصلت إلى ميناء المدينة وفرضتها طوى الرئيس قلوعها وأرساها على البر ومد السقالة وأطلع البحرية جميع ما كان في تلك السفينة إلى البر، وأبطأوا في تطليعه، وأنا واقف اكتب عليهم، فقلت لصاحب المركب: هل بقي في مركبك شيء؟ فقال: نعم يا سيدي، معي بضائع في قلب المركب،ولكن صاحبها غرق منا في البحر في بعض الجزائر، ونحن قادمون في البحر. وصارت بضائعه معنا وديعة،ففرضنا أننا نبيعها ونأخذ علما بثمنها، لأجل ان نوصله إلى أهله في مدينة بغداد،دار السلام،فقلت للرئيس:ما يكون اسم ذلك الرجل صاحب البضائع؟فقال :اسمه السندباد البحري وقد غرق معنا في البحر.فلما سمعت كلامه تحققت النظر فيه فعرفته، وصرخت عليه صرخة عظيمة وقلت:يا رئيس اعلم إنني أنا صاحب البضائع التي ذكرتها، وأنا السندباد البحري الذي نزلت من المركب في الجزيرة مع جملة من نزل من التجار. ولما تحركت السمكة التي كنا عليها وصحت أنت علينا طلع من طلع، وغرق الباقي وكنت أنا من جملة من غرق،ولكن الله سبحانه وتعالى سلمني ونجاني من الغرق بقصعة كبيرة من التي كان الركاب يغسلون فيها، فركبتها وصرت أرفس برجلي وساعدني الريح والموج إلى أن وصلت إلى هذه الجزيرة،فطلعت

فيها وأعانني الله تعالى. واجتمعت بسياس الملك المهرجان فحملوني معهم إلى أن اتوا بي إلى هذه المدينة وأدخلوني على الملك المهرجان فأخبرته بقصتي، فأنعم علي وجعلني كاتبا على ميناء هذه المدينة، فصرت أنتفع بخدمته وصار لي عنده القبول، وهذه البضائع التي معك بضائعي ورزقي، وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

هـ- (وفي الليلة "534")

قالت شهرزاد:بلغني أيها الملك السعيد أن الرئيس لما سمع ذلك الكلام من السندباد البحري قال له: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي القدير العظيم،ما بقي لأحد أمانة و لا ذمة،فقلت له :يا رئيس، ما سبب ذلك، وأنت سمعتني وقد اخبرتك بقصتي ؟فقال الرئيس:لأنك سمعتني أقول أن معي بضائع صاحبها غرق، فتريد أن تأخذها بغير حق، وهذا حرام عليك فإننا رأيناه لما غرق، وكان معه جماعة من الركاب كثيرون وما نجا منهم أحد،فكيف تدعي انك صاحب تلك البضائع؟فقلت له:يا رئيس اسمع قصتي وافهم كلامي يظهر لك صدقي،فإن الكذب صفة المنافقين،ثم أني حكيت للرئيس جميع ما كان مني حين خرجت معه من مدينة بغداد إلى أن وصلنا إلى تلك الجزيرة التي غرقنا فيها، فعند ذلك تحقق للرئيس والتجار صدقي فعرفوني وهنأوني بالسلامة وقالوا جميعا :والله ما كنا نصدق بأنك نجوت من الغرق ولكن رزقك الله عمرا جديدا.ثم انهم أعطوني البضائع فوجدت اسمي مكتوبا عليها ولم ينقص منها شيء،ففتحتها أخرجت منها شيئا نفيسا غالي الثمن وحملته معي بحرية المركب وطلعت به إلى الملك على سبيل الهدية .وأعلمت الملك بأن هذا المركب هو الذي كنت فيه أخبرته أن بضائعي وصلت إلي بالتمام والكمال وأن هذه الهدية منها.فتعجب الملك من ذلك الأمر غاية العجب وظهر له صدقي في جميع ما قلته،وقد احبني محبة شديدة،وأكرمني إكراما زائدا.وقد وهب لي شيئا كثيرا نظير هديتي.ثم بعت حمولي وما كان معي من البضائع وكسبت فيها شيئا كثيرا.واشتريت بضاعة و أسبابا ومتاعا من تلك المدينة .ولما أراد تجار المركب السفر شحنت جميع ما كان معي في المركب،ودخلت عند الملك وشكرته على فضله وإحسانه،ثم إني استأذنته في السفر إلى بلادي وأهلي،فودعني وقد أعطاني شيئا كثيرا عند سفري من متاع تلك المدينة.وقد ودعته ونزلت المركب وسافرنا بإذن الله.وخدمنا السعد وساعدتنا المقادير.ولم نزل مسافرين ليلا ونهارا إلى أن وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة وطلعنا فيها .فاقمنا فيها زمنا طويلا وقد فرحت بسلامتي وعودتي إلى بلادي .وبعد ذلك توجهت إلى مدينة بغداد دار السلام،ومعي من الحمول والمتاع والأسباب شيء كثير له قيمة عظيمة.ثم جئت إلى

حارتي ودخلت بيتي، وقد جاء جميع أهلي وأصحابي ثم اشتريت لي خدما وحشما ومماليك وسراري وعبيدا،حتى صار عندي شيء كثير .وقد اشتريت لي دورا وأماكن وعقارا أكثر من الأول.ثم اني عاشرت الأصحاب ورافقت الخلان،وصرت أكثر مما كنت عليه في الزمن الأول، وقد نسيت جميع ما كنت قاسيت من التعب والغربة والمشقة وأهوال السفر، واشتغلت بالملذات والمسرات والمآكل الطيبة والمشارب النفيسة ولم ازل على هذه الحالة. هذا ما كان من أولى سفراتي،وفي غد ان شاء الله تعالى احكي لكم الحكاية الثانية من السبع السفرات .ثم ان السندباد البحري عشى السندباد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهبا وقال له:آنستنا في هذا النهار.فشكره الحمال وأخذ ما وهبه له وانصرف الى حال سبيله، وهو متفكر فيما يقع وما يجري للناس،وبتعجب غاية العجب، ونام تلك الليلة في منزله،ولما اصبح الصباح جاء إلى بيت السندباد البحري ودخل عنده فرحب به وأكرمه وأجلسه عنده.ولما حضر بقية أصحابه قدم لهم الطعام والشراب، وقد صفا لهم الوقت وحصل لهم الطرب، فبدأ السندباد البحري بالكلام..........

ثبت قائمة المصطلحات الواردة في البحث*

الابتعاد	Eloignement
الإتساق	La Cohésion
الإحالة	Référence
إحالة إلى اللاحق	Cataphora
إحالة على ما هو خارج اللغة	Exphora
إحالة قبلية	Anaphora
الأدبية	Littérarité
الإساءة	Maifait[A]
الاستبدال	Le Paradigme
الاستتباعية	Implication
الاستدلال	La Démonstration
الأطر	Formes
الافتراض المسبق	Préjugé
أفق الانتظار	Horizon D'attente
الاقتضابية	La Conisme
الأميرة	Princesse
الانتقاء	La Sélection
أنساق القراءة	Système De Lecture
برنامج سردى	Programme Narratif
البطل	Héros
البطل الزائف	Faux Héros
التأليف	La Combinaison
التأويل	Interprétation
التحفيز	La Motivation
التحفيز التآلفى	Compositionnelle
التضام	Collocation

* تم ترتيب هذا الثبت حسب حروف المعجم العربي.

Défamiliarisation	تغريب
Le Matisation	التغريض
Contradiction	التناقض
Le Suspense	التوتر
Thème	تيمة
Le Public Interlocuteur	الجمهور المحادث
Le Grand Public	الجمهور الواسع
Le Public Milieu	الجمهور الوسط
L'aphasie	الحبسة
Ellipsis	الحذف
Dialogue	حوار
Les Motifs	الحوافز
Discoure	الخطاب
Schéma	الخطاطة
Sujet De Faire	ذات الإنجاز
Sujet D'état	ذات الحالة
Phonographique	رصد الظواهر
Le Désir	الرغبة
Dominant	السائد
Code	السنن
Contexte	السياق
Contrariété	الضدية
Paradigmatique	طبيعة استبدالية
Syntagmatique	طبيعة تركيبية
Logos	العقل أو الكلمة
Relation De Communication	علاقة التواصل
Relation De Désir	علاقة الرغبة
Relation Hiérarchique	علاقة تراتبية
Relation De Lutte	علاقة الصراع
Phénoménologie	علم الظواهر

العوامل	Les Actants
فن التأويل	Herméneutique
فينومينولوجيا الظواهر	Phénoménologie
	Apparence
فينومينولوجيا النقدية	Phénoménologie Critique
القصدية	Intentionnalité
قناة الاتصال	Canal De Communication
كلام	Parole
لسان	Langue
المبنى الحكائى	Sujet
متتالية	Séquence
المتعدى/ الشرير	Agresseur/Méchant
متلقية	Réceptionniste
المتن الحكائى	Faible
مربع المصداقية	Carré Véridictoire
مرسل	Destinateur
مرسل إليه	Destinataire
مساعد	Adjuvant/Auxiliaire
مستفيد	Bénéficiaire
مستقبل	Réceptive
مستوى إنى	Plan Immanent
المستوى الظاهر	Plan De La Manifestation
المعارض	L'opposant
المقومات	Les Modalités
مقومات سياقية	Sème Contextuel
الملاءمة	La Pertinence
ملفوظات الحالة	Les éNonces D'état
ممثلون	Acteurs
منهج تأويل قواعد اللغة	Interprétation Grammatical
منهج التأويل النفسى	Interprétation Psychologique

موضوع له قيمة	Objet De Valeur
النبأ	L'information
النصية	Textualité
نظرية الاستقبال	Réception Théorie
النقص	Manque[A]
نمط التحسين	Amélioration
الواهب	Donateur
الوحدات الادماجية	Unités Intégrative
الوحدات التوزيعية	Unités Distributionnelle
وظيفة إعازية	Fonction Conative
وظيفة شعرية	Fonction Poétique
وظيفة صيانة الاتصال	Fonction Phatique
وظيفة مرجعية	Fonction Référentielle
وظيفة ميطالسانية	Fonction Métalinguistique

قائـمة المصادر والمراجع العربية

◆ القرآن الكريم
1- الأزهري أبو منصور، محمد بن أحمد:معجم تهذيب اللغـة -تحقيـق .ع.السـلام هارون- 1964 ط1.
2- ألف ليلة وليلة-المجلد (03)- منشورات دار الكتب العلمية-بيروت-1999.
3- بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني- مكتبة النهضة المصرية-القاهرة 1966
4- ابن مالـك ، رشـيد : مقدمـة في السـيميائية السـودية – دار القصـبة للنشـر – الجزائر 2000.
5- ابن منظور، أبو الفضل جـمال الدين بن مكرم: لسـان العـرب- دار صـادر- بيروت (د.ت).
6- بوطاجين، سعيد: الاشتغال العاملي- دراسة سيميائية (غـدا يـوم جديـد-بـن هدوقة) منشورات اختلاف 2000-ط1.
7- تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب- دار العودة- بيروت 1989.
8- توفيق، سعيد: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل- المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشر والتوزيع- بيروت 2002 ط1.
9- الجاحظ، عمر بن بحر بن محبوب: البيان والتبيين- تحقيق عبد السلام هـارون- دار الفكر- بيروت (د.ت).
10- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز- دار المعرفة- بيروت 1978.
11- خطابي، محمد: لسانيات النص- المركز الثقافي- الدار البيضاء 1999 ط1.
12- الخطيب، ابراهيم: نظرية المـنهج الشـكلي- نصـوص الشـكلانيين الـروس- الشركة المغربية –الدارالبيضاء 1983
13- رجا، توفيق و نصر ، أحمد شفيق الخطيب: المفيد – قاموس انجليزي عربـي- مكتبة لبنان (د.ت).
14- الرويلي، ميجان وسعد، البازغي: دليل الناقد الأدبي (م.ث.ع) 2000 ط2.
15- زكريا، ميشال: الألسـنة (علـم اللغـة الحـديث) المبـادئ والاعـلام المؤسسـة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1983 ط2.

16- الزناد، الأزهر: نسيج النص- المركز الثقافي العربى- الدار البيضاء- 1993.
17- السرغيـني، محمد: محاضرات في السيميولوجيا- دار الثقافة – الـدار البيضـاء 1988.
18- سويداني، سامي: في دلالية القصص وشعرية السرد – دار الآداب- بـيروت 1999 ط1.
19- شاكر، عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية الذوق الفني – سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون- الكويت مارس 2001.
20- شحيد، جمال: في البنيوية التركيبية- دراسة في منهج لوسـيان غولـدمان- دار رشد-بيروت 1992.
21- شريفي، عبد الواحد : ألف ليلـة وليلـة وأثرهـا في الروايـة الفرنسـية في ق: 18- دار الغرب وهران 2001.
22- صليبا، جميل : المعجم الفلسفى – دار الكتاب اللبنانى – (د.ت).
23- العجيمي ، محمد الناصر : في الخطـاب السـردي- نظريـة غريمـاس – الـدار العربية للكتاب تونس 1993.
24- غريب، جورج: العصر العباسي – نماذج نثرية محللة – دار الثقافة – بـيروت 1983.
25- غنيمى، هلال: النقد الأدبى الحديث – دار العودة – بيروت 1973.
26- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 1992
27- القرطبي ، أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري : الجـامع لأحكـام القـرآن – دار الكتاب العربى للطباعة النشر 1967 ط3.
28- كيليطو ، عبد الفتاح : الحكاية والتأويل – دراسات في السـرد العربـي- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء / 1999.
29- لحمداني، حميد: بنية النص السـودي (مـن منظـور النقـد الأدبي) – المركـز الثقافي العربى – الدار البيضاء ط3.
30- محمود عباس، عبد الواحد : قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربيـة والحديثة وتراثنا النقدي دار الفكر العربى 1996.

31- مرتاض ، عبد المالك : ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد- ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر 1993.
32- مرحبا، محمد عبد الرحمن – من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاسلامية- دار منشورات عويدات بيروت 83- ط3.
33- محمد، مفتاح: دينامية النص – (م.ث.ع)- الدار البيضاء – ط1 1990.
34- ــــ، ــــ : مجهول البيان – دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- ط1 1990.
35- ــــ، ــــ: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربى – ط3 1992.
36- ــــ ، ــــ: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)- المركز الثقافي العربى – ط3 1992.
37- ــــ، ــــ :التشابه والاختلاف – (م.ث.ع)- الدار البيضاء – ط1 1996.
38- موسى صالح، بشرى: نظرية التلقي – أصول وتطبيقات – المركز الثقافي العربى ط1 2001.

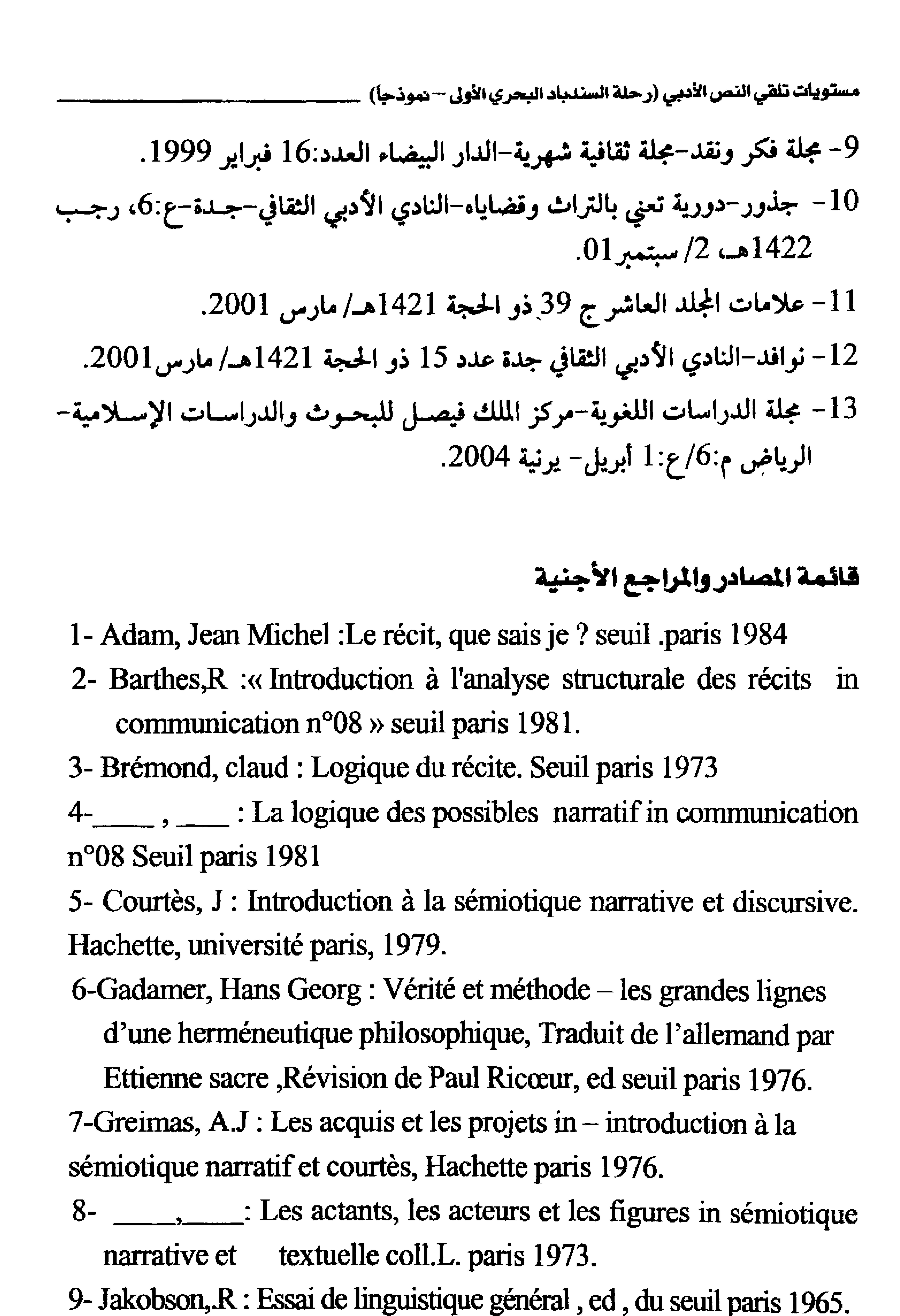
المصادر والمراجع المترجمة

1- إدموند، هوسرل : تأملات ديكارتية – ترجمة : تيسير شيخ الأرض –دار بيروت للطباعة والنشر 58
2- إميل بوهيية: اتجاهات الفلسفة المعاصرة – ترجمة: محمود قاسم- القاهرة 1956
3- باختين ميخائيل: الخطاب الروائي – ترجمة: فريد الزاهي – مراجعة عبد الجليل ناظم- دار توبقال للنشر – الدار البيضاء : ط(2) 1997.
4- بارت رولان : لذة النص- ترجمة : منذر عياشي – مركز الانماء الحضاري – حلب (1992).
5- ــــ، ــــ : مبادئ في علم الدلالة – تعريب محمد البكري- دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد 86.
6- جاكبسون رومان – نظرية المنهج الشكلي- ترجمة:إبراهيم الخطيب (م.أ.ع) (1982) ط1.

7- رامان سالون: النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة: سعيد الغانمي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1996.
8- رنيلا أ.ل. : الماضي المشترك بين العرب والغرب – أصول الآداب الشعبية العربية- ترجمة : نبيلة ابراهيم مراجعة: فاطمة موسى – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت – يناير / كانون (2) (1999).
9- سارتر جان بول- ما الأدب ؟ – ترجمة : محمد غنيمي هلال – دار نهضة مصر – القاهرة 1961.
10- فردينان دي سوسير – محاضرات في الألسنية العامة – ترجمة: يوسف غازي / مجيد النصر (م.ج.ط) الجزائر (1986).
11- محمد برادة – الخطاب الروائي (ترجمة)- دار الفكر – القاهرة – ط1 (1987).
12- هولب روبرت – نظرية الاستقبال – رؤية نقدية – ترجمة رعد عبد الجليل – دار الحوار – اللاذقية (1992)
13- ___ ، ___: نظرية التلقي – ترجمة: د.عز الدين اسماعيل – النادي الثقافي- جدة 1994.

المجلات:

1-مجلة الفكر المعاصر- مركز الإنماء القومي العدد:(19،18)آذار 1982.
2- العدد:(25)(آذار نيسان) 1983.
3- العدد:(49،48) (شباط)1998.
4- مجلة فصول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-ع:3، 4 ديسمبر84.
5- مجلة فصول-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-ع:3 أبريل/ حزيران 1985.
6- مجلة آفاق-إصدار اتحادية الكتاب ع:6-المغرب 1987.
7- مجلة الدراسات السيميائية (أدبية لسانية) ع.6-المغرب 1987.
8- مجلة اللغة والأدب-جامعة الجزائر-ع:12، شعبان 1418هـ/ ديسمبر1997.



9- مجلة فكر ونقد-مجلة ثقافية شهرية-الدار البيضاء العدد:16 فبراير 1999.

10- جذور-دورية تعنى بالتراث وقضاياه-النادي الأدبي الثقافي-جدة-ع:6، رجب 1422هـ 2/ سبتمبر01.

11- علامات المجلد العاشر ج 39 ذو الحجة 1421هـ/ مارس 2001.

12- نوافذ-النادي الأدبي الثقافي جدة عدد 15 ذو الحجة 1421هـ/ مارس2001.

13- مجلة الدراسات اللغوية-مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية-الرياض م:6/ع:1 أبريل- يرنية 2004.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية

1- Adam, Jean Michel :Le récit, que sais je ? seuil .paris 1984

2- Barthes,R :« Introduction à l'analyse structurale des récits in communication n°08 » seuil paris 1981.

3- Brémond, claud : Logique du récite. Seuil paris 1973

4-____ , ____ : La logique des possibles narratif in communication n°08 Seuil paris 1981

5- Courtès, J : Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Hachette, université paris, 1979.

6-Gadamer, Hans Georg : Vérité et méthode – les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Traduit de l'allemand par Ettienne sacre ,Révision de Paul Ricœur, ed seuil paris 1976.

7-Greimas, A.J : Les acquis et les projets in – introduction à la sémiotique narratif et courtès, Hachette paris 1976.

8- ____,____: Les actants, les acteurs et les figures in sémiotique narrative et textuelle coll.L. paris 1973.

9- Jakobson,.R : Essai de linguistique général , ed , du seuil paris 1965.

10- Kristiva, Julia : « Sémantique recherches pour une sémanalyse » ed. seuil paris 1969.

11-__,__:« Le langage cet. Inconnu » col : points Ed. Du seuil, paris 1981.

12- Oswald ,Ducrot : Dire et ne pas dire (principes de sémantique linguistique), Herman paris 1972.

13- Rastier F, J: Sémantique interprétative , ed. P.U.F Paris 1987.

14- Schleier macher, Hermenitique, trd, ET intro, De Mariana simon «avant propos» cl Jean Starobinski, labor et Fides, paris 1987.

15- Vanoye, Francis : Expression communication, collection u, 1973.

16-Vladimir, ProPP : Morphologie du conte populaire, traduction : Marguerite Derrida , Tizviten Todorov et claud Kolan seuil, 70.

المعاجم الأجنبية

1-Dictionnaire de la langue philosophie,presse universitaire de France, 6ème édition, Paris 1992.

2-Dubois Jean : Dictionnaire de linguistique, la rousse Paris, 1973.

3-GREIMAS :A.J :Sémiotique structurale recherche de Méthode. La rousse Paris 1966.

4-GREIMAS & courtes : sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie de langue, Hachette paris 1980.

مستويات تلقي
النص الأدبي



دار جرير
للنشر والتوزيع
www.darjareer.com

